THE HISTORICAL NOVEL IN LATIN AMERICA

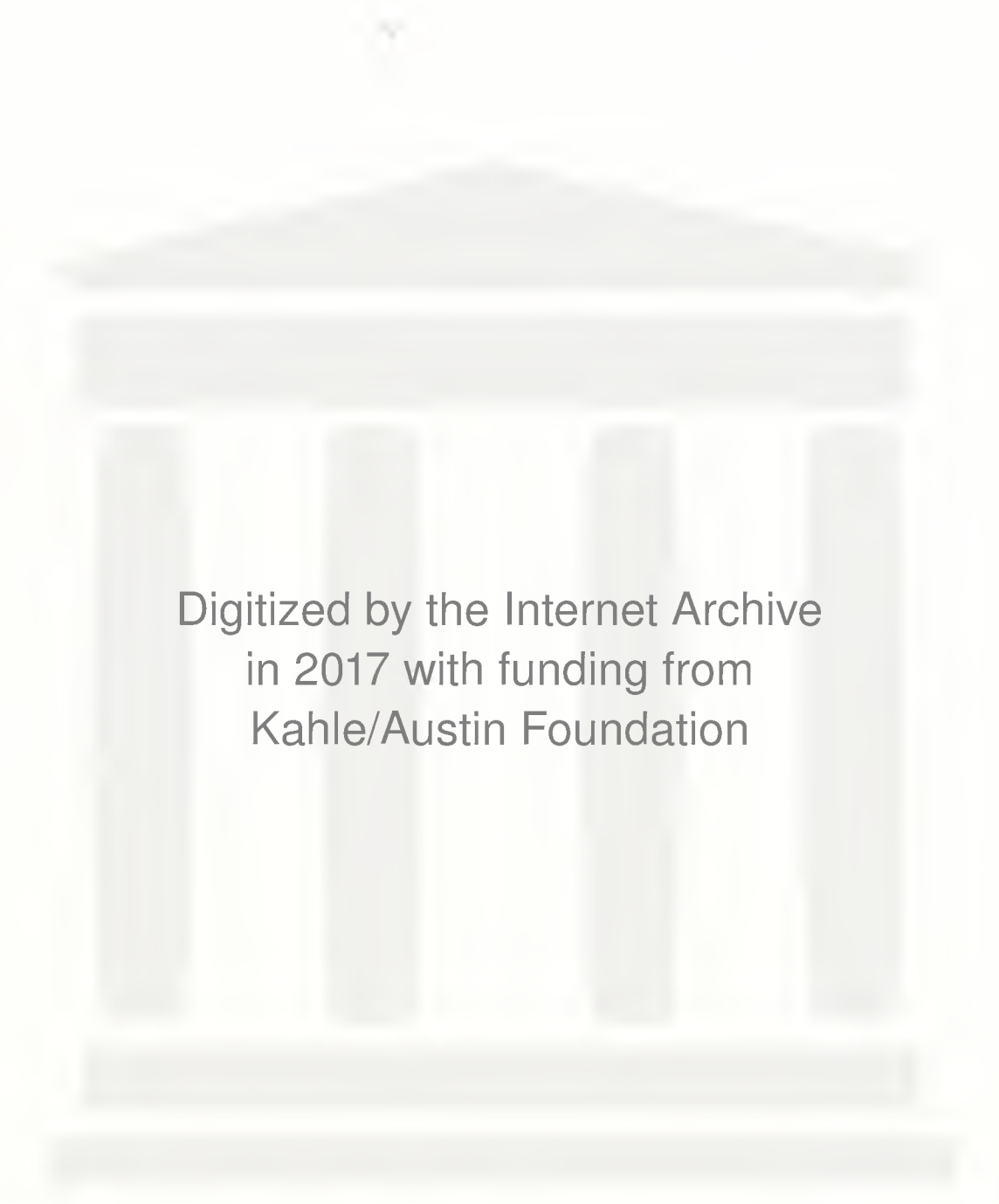
A Symposium

DANIEL BALDERSTON

Editor

go Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Andrés Bello, Jesús Galván, Alber
es, Manuel Cofiño López, Cirilo Villaverde, José Martí, Machado de Assis, Leopold
Augusto Roa Bastos, Angel Rama, Enrique Molina, Eliécer Cárdenas, Mario Varg
ez, Euclides da Cunha, Manuel Puig, Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Carlos Dámas
Enrique Larreta, José Mármol, Manuel Gálvez, José Luis González, Domingo Faustin
autista Alberdi, Andrés Bello, Jesús Galván, Alberto Blest Gana, Machado de Assi

HISPAMERICA


Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/historicalnoveli00bald

THE HISTORICAL NOVEL IN LATIN AMERICA

A Symposium

DANIEL BALDERSTON

Editor

THE HISTORICAL NOVEL IN LATIN AMERICA

A Symposium

DANIEL BALDERSTON

Editor

EDICIONES HISPAMERICA
Roger Thayer Stone Center for
Latin American Studies, Tulane University

Published by Ediciones Hispamérica and the Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, with the generous assistance of the Andrew W. Mellon Foundation.

Copyright © 1986 by Ediciones Hispamérica
5 Pueblo Court
Gaithersburg, MD 20878-U.S.A.

Library of Congress Catalog Card Number: 86-82706
I.S.B.N.: 0-935318-13-5

TABLE OF CONTENTS

Daniel Balderston. Introduction 9
Noé Jitrik. De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana 13
William H. Katra. Reading *Facundo* as Historical Novel 31
Doris Sommer. Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death 47
Elizabeth Garrels. La historia como romance en el *Facundo* 75
Ottmar Ette. *Cecilia Valdés* y *Lucía Jerez*: transformaciones del espacio literario en dos novelas cubanas del siglo XIX 85
John Gledson. Machado de Assis' View of Brazilian History: The Determining Factor in the Evolution of His Later Fiction 97
Eduardo González. *Taras bulba* o *La guerra gaucha*: el payador en tiempo de novela 107
Neil Larsen. A Note on Lukacs' *The Historical Novel* and the Latin American Tradition 121
Josaphat Kubayanda. Order and Conflict: *Yo el Supremo* in Light of Rama's *Ciudad Letrada* Theory 129
Gwen Kirkpatrick. The Poetics of History in *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* 139
Mercedes Robles. To the Rescue of a Concealed History: Eliécer Cárdenas' *Polvo y ceniza* 151
Magdalena García Pinto. Anatomía de la revolución en *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta* 159
Leopoldo M. Bernucci. Transformaciones onomásticas en *La guerra del fin del mundo* 173
Pamela Bacarisse. The Projection of Peronism in the Novels of Manuel Puig 185
Marta Morello-Frosch. La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente 201
Kathleen Newman. Historical Knowledge in the Post-Boom Novel 209
Daniel Balderston. Selected Bibliography on the Historical Novel and Related Topics 221

INTRODUCTION

The historical novel, created in Scotland by Sir Walter Scott in the early years of the nineteenth century, enjoyed a great vogue throughout Europe in the rest of the century, associated as it is with such names as Tolstoy, Manzoni, Stendhal, Flaubert and Galdós. In Latin America, where the novel as a genre only came into its own in the very years that Scott was creating his particular variant of it, many of the important early novels were historical novels or romances in the tradition of Scott. *La novia del hereje, Durante la Reconquista, Sab, Enriquillo* and many others like them show that novelists were preoccupied with the literary construction of a historical past. Indeed, this act of imaginative creation of a national past was linked in an obvious way with the concerns for national organization. Two favorite moments explored by the historical novelists of the last century (and indeed moments which have continued to preoccupy the novelists of our century) were those of conquest and independence, points in time when the historical conflicts crystallized around the opposition of individuals and the civilizations they represented.

Oddly enough, these are not the books we choose to reread today. Sarmiento's *Facundo*, not a historical novel in the main tradition of the genre, and indeed not a novel at all, is eminently worth rereading in light of Lukacs's book on the historical novel and Hayden White's book on metahistory (two of the theoretical texts mentioned most often in the following pages). Mármol's *Amalia*, a political novel about events of the immediate past, was, according to its author, written with the intention of achieving a distance from those events. Mármol writes in his preface: «el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él» and his characters, an obvious attempt to accomodate his novel within the bounds of the historical novel as practiced by Scott. Scott also in-

fluenced the narrative histories of the period, in Latin America as elsewhere.

The vast number of historical novels in Latin America are attested to in the works of Enrique Anderson Imbert, Luis Albert Sánchez and Emilio Carilla listed in the bibliography to this volume. Few of them have received the study they deserve, or critical examination in light of the writings of Lukács, White and other major modern theorists on the relations between history and fiction. It is interesting to note that the historical novel in Spain of the same period has attracted a vast amount of critical writing (Ferreras, Gogorza Fletcher, Buendía, Montesinos, Peers, Ciplijauskaité and others). Without question, there is room for a great deal of critical work on the historical fiction of the nineteenth century in Latin America. Two studies of the historical novel in individual countries deserve mention, José Zamudio's book on Chile (1949), and Donald McGrady's book on Colombia (1962), informative but unsophisticated accounts of the development of the genre in the national literatures under consideration. Further work on individual authors and texts, as well as on the development of national traditions of historical fiction, will have to build on these works, while also taking into account the methodological sophistication of the studies of the British and Spanish historical fiction of the same period.

In our century the historical novel has suffered numerous ups and downs in importance. The modernist novel *La gloria de don Ramiro* is the ultimate in what Amado Alonso calls an «archeological» approach to historical fiction, viewed so negatively by Lukács in his writing on Flaubert. Larreta's theme—the Spain of Philip II—and his tendentious approach to that theme, though highly influential at the time, have not attracted imitators. Instead, the novelists of the Mexican Revolution, with their search for immediacy and earthy realism, have provided readers and writers with a more dynamic model for the representation of historical conflict in fiction. Indeed, one critic, John Rutherford, has argued that the novels of the Mexican Revolution are indispensable for the understanding of the social history of the period, thus suggesting that historians need to pay as much attention to historical fiction as novelists have paid to history.

The historical novel enjoyed a new vogue in the middle of our century, as a counterpoint to, indeed often as an element of, the social realist novels. Gracialiano Ramos's great *São Bernardo* is a profound analysis of the relations between an individual story of ambition and

betrayal and the larger story of Brazil's thwarted revolution of 1930. Jorge Amado and Erico Veríssimo, also in Brazil, wrote vast fictional chronicles of regional and national history. In Guatemala, Miguel Angel Asturias endowed his historical fiction with a new mythic and oneiric dimension. The synthesis of regionalist and historical fiction reached a culmination in Augusto Roa Bastos's marvelous *Hijo de hombre* (1960), an epic novel of struggle and redemption, which ambitiously takes on the whole sweep of Paraguayan history from the Francia dictatorship of the 1820's and 30's to the Chaco War of 1932-35. It is bewildering to note, though, that Roa was writing on the very eve of a sea-change in Latin American fiction, and that *Hijo de hombre* does not exhibit any of the narrative complexity of his post-Boom novel *Yo el Supremo*, published a mere fourteen years later.

The historical novels of our own day depart much more radically from the traditions of literary realism and from the genre as conceived by Scott and Manzoni. Fragmented, often parodic works such as *Galvez Imperador do Acre* and *Juanamanuela mucha mujer*, novels of the lyrical intensity and the ahistorical dissolving of time of *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* and *Los recuerdos del porvenir*, these are works that show a problematic sense of both history and fiction, a product of the crisis of representation which has affected our world-view so radically. In Fuentes, in Garro, in Vargas Llosa, in Piglia we find a similar preoccupation with history or origins and with the present and the future. The recreation of a past time serves as an inducement to meditate on the shape of things to come. Piglia's *Respiración artificial* suggests that such projections into the past and the future are Utopian in the fullest sense—freed from the bondage of particular circumstance, and revealing the world as idea and representation. The new historical novel in Latin America owes much to Pierre Menard, for whom historical truth «no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.»

Who are the individuals, and what are the events, around which historical fiction has been centered in Latin America? One notes that a great number of historical novels are concerned with the crises of conquest, independence, national organization and populist revolts, and that they have tended to focus on figures whose role in these crises was ambiguous. How else to explain that there should be two recent historical novels about Lope de Aguirre (by Miguel Otero Silva and Abel Posse), a major novel by Reinaldo Arenas about Fray Servando Teresa de Mier, various works about Camila O'Gorman, yet no works of a

comparable excellence on Cortés, Bolívar, San Martín, Hidalgo? *Yo el Supremo* is one of the few novels in the recent Latin American tradition to focus on a major historical figure, and the greatness of Roa's novel is due as much to the profundity of his historical and political reflection as to the narrative complexity and intertextual richness of his text. Roa's novel, which defines all the strictures of Lukács's definition of the historical novel, is the best example of the vitality of the genre in Latin America, and indeed in the world today. It is a metahistorical novel, a complex and paradox-ridden reflection on history and literature, and will no doubt have a profound impact on historiography as well as on literary history in Latin America in the coming years.

The papers collected here are selected from those presented at a symposium on the historical novel in Latin America, held at Tulane University on November 14, 15 and 16, 1985. Besides the papers included here, we were fortunate to have the participation of Rolena Adorno, Salvador Bacarisse, Mercedes Gracia Calvo, Julia Kushigian, Alice Reckley, Patricia Montenegro, Raúl Rodríguez Hernández, Sara Castro-Klarén, Lourdes Martínez Eschazábal, Antonio Vera León, Eduardo Béjar, Sharon Keefe Ugalde, Alfredo Roggiano, Margaret Pol Stock, Fernando Operé, Margarita Zamora, Garth Hansen, Joaquín Rodríguez Suro and George Yúdice. I am grateful to all of the participants for the lively and serious discussions, and hope this volume captures something of the flavor of those three days, as well as raising questions for further research and discussion.

My gratitude also to Arnaldo Cruz, Marina Kaplan and Carmen del Río for helping with the initial selection of the papers. Arnaldo Cruz also aided with the editing of one paper. Linda Curcio assisted with a thousand and one details, including the final bibliography. The bibliography has been compiled with the intention of bringing together major theoretical texts on historical fiction and the relations between history and literature with critical writings on the historical novel in Latin America and elsewhere. It will, we hope, serve to stimulate further work in this important field.

This volume would never have seen the light of day without the support of Richard Greenleaf and Gene Yeager of the Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies at Tulane, the generosity of the Andrew W. Mellon Foundation and the kindness and helpfulness of Saúl Sosnowski. To all of them my deepest thanks.

Daniel Balderston
Tulane University

DE LA HISTORIA A LA ESCRITURA: PREDOMINIOS DISIMETRIAS, ACUERDOS EN LA NOVELA HISTORICA LATINOAMERICANA

Noé Jitrik
UNAM

Es un hecho conocido y muy comentado que la novela histórica es un producto romántico o, más bien, que tuvo su mayor brillo y auge en el período romántico; sin embargo, como ocurre con muchos aspectos del romanticismo, se gesta como forma previamente, en especial a partir de las visiones históricas de los enciclopedistas aunque sin duda extrae su mayor fuerza y legitimidad en el más remoto teatro histórico shakespereano y aun en sus secuelas neoclásicas francesas: ¿podríamos también mencionar la inclinación histórica de la poesía conceptista española como parte del proceso? Quizás, aunque tanto en ese caso como en los demás habría que señalar que fueron necesarias transformaciones conceptuales y políticas considerables para que lo que reconocemos espontáneamente como «novela histórica» pudiera alcanzar su perfil y su identidad.

En efecto, el teatro histórico isabelino, que a su vez recoge una larga tradición de búsqueda temática, enseña al romanticismo que la imaginación verbal puede ejercerse sobre una historia que es fundamentalmente una historia del poder que parece consustancial a la existencia, problemática por cierto, del Estado, pero su rasgo predominante es que pone el acento en el carácter didáctico del elemento trágico que comporta dicha historia; a su turno, y eso es seguramente lo que la obra histórica de Shakespeare tiene de modelo, lo trágico se

constituye sobre lo que es invariable en la historia a partir de una acción imaginaria sobre lo ya sabido. En esta filiación, no resulta sorprendente que todo protagonista de novela histórica sea trágico, en la medida en que se narra lo acontecido por definición y, por otra parte, resulta también natural que toda novela histórica sea genética, en el sentido de que debe explicar el proceso que culmina en lo ya sabido. Lo que hace la novela histórica posterior y más definida en sus alcances es apoyar ese saber con documentos que si bien debían operar también en el proyecto de Shakespeare seguramente tenían en su caso un alcance más genérico.

En cuanto a los enciclopedistas —si la obra de Voltaire y Marmontel soportan esta inclusión— la visión histórica que alcanza el estatuto narrativo resulta de una suerte de curiosidad intelectual sobre lo «otro», respaldada en parte por una confianza epistemológica, en parte por una irrupción de realidades exóticas que, de modo racionalista, no podían ser entendidas más que como metáforas de la historia clásica. Por tal razón, creo, la novela histórica no es en ese caso un instrumento interpretativo, como lo fue luego de la ruptura hegeliana, cuando el concepto mismo de historia se esencializa y cubre los de naturaleza y sociedad cuando no el de individuo mismo. Se podría observar, al respecto, que lo «documental» de la novela histórica enciclopedista tiene su correlato, si no su fuente misma, en los testimonios o relatos de los viajeros, en especial en lo que concierne a América, los cuales devienen documentos no porque propongan un discurso histórico formal sino desde un fervor inaugural apoyado en observaciones directas, por supuesto muy contaminadas por la mirada «de lo que se quiere ver».[1] Sea como fuere, algo del racionalismo enciclopedista se transmite, según Lukács, a las expresiones «realistas» de la novela histórica que, por ese rasgo, se diferencian de las románticas, que ese autor define como «reaccionarias».

En cuanto a la poesía y el teatro español del Siglo de Oro, no es fácil establecer su filiación respecto de la gran novela histórica ni siquiera en lo que concierne a la novela histórica en España misma: si en el caso de Góngora el material histórico interesa por sus condensaciones mitológicas y a Quevedo le sirve para hacer alusiones mediadas por una filosofía, en el de Cervantes y Lope de Vega tiene como función respaldar una idea de destino político nacional en el que quizás pone sus desfallecientes esperanzas un inquietante presente. A la vez, habría que considerar esta inclinación histórica a la luz de la correlativa ignorancia de las crónicas que no sólo estaban modificando subte-

rráneamente la historia misma sino también la documentalidad y aun, de manera más oculta y remota, el sentido mismo del referir, que, como se sabe, es etimológicamente equivalente a «relatar». Justamente porque todo este proceso estaba encapsulado no es fácil establecer la vinculación entre el modo de convertir en literatura a la historia propio del Siglo de Oro y el nítido perfil que adquiere en el siglo XIX la novela histórica.

Ahora bien, es ya muy claro que mediaron fuertes razones sociales —lo que es decir económicas y políticas—, y filosóficas, así como una violenta experiencia de modificación brusca y global de las estructuras de la vida en general, para que tomara forma el romanticismo en Europa y, con él, hiciera eclosión lo que hemos dado en llamar la «novela histórica», de la cual lo menos que podríamos decir en esta primera aproximación es que acompaña el proceso de desarrollo de la novela europea del siglo XIX y aun expresa lo más cabal de su forma; esta afirmación tiene sentido si por novela en general se entiende una búsqueda de acuerdo o compromiso entre dos pulsiones, la del «saber que se quiere referir» y la de la «ficción» que permite referir un saber de manera específica, incrementando la comunicabilidad de dicha referencia mediante mecanismos que tienen en cuenta la productividad de la lectura. Dicho de otro modo, este concepto de novela supone la aparición de una sociedad democrática y alfabeta en la cual la posibilidad imaginaria de la «identificación» con gestos idealizados o con ideales sociales posibles es un fusionante de primer orden.

Por supuesto, el gran atractivo que tiene producir novelas históricas perdura después del romanticismo y llega hasta nuestros días aunque quizás ya no sea Europa el escenario exclusivo en el que aparecen: sea como fuere, la historia total de la novela histórica se organiza como un conjunto de desplazamientos en virtud de criterios, conceptos o funciones que la van modificando sustancialmente en su forma; de este modo, si *Ivanhoe* es una novela histórica y también lo es *El puente de San Luis Rey* o *Yo el Supremo*, es evidente que habría que tratar de entender las modificaciones que van de una a las otras y que habría que hacerse muchas preguntas tanto sobre las tensiones estructurales de toda novela histórica como sobre los factores externos, extratextuales, que pueden haber creado las condiciones para la modificación.

En este sentido, y en relación con una reflexión acerca de lo que ocurrió con la novela histórica en América Latina, habría que señalar, ante todo, que el gran desarrollo romántico se traslada, casi simultáneamente, a América, ya sea porque la novela europea se lee en Amé-

rica, ya porque lo que se empieza a escribir en este continente la toma como ajustado modelo formal, sintáctico e ideológico; no obstante, hay diferencias de sentido y de utilización que acaso se registran en toda la relación que la literatura latinoamericana tuvo con la europea, sobre todo a partir de la Independencia; la novela histórica de la época romántica, de este modo, desde Walter Scott hasta Michel de Zévaco, pasando por Dumas, Gogol, Manzoni, Vigny, Pushkin, Suè, Hugo, Merimée y otros, vinculada al sistema explicativo que se denomina «historicismo», de origen herderiano, pero ideológicamente dependiente de la necesidad de afirmación del dominio burgués, tiene siempre que ver con la búsqueda de una identidad que hallaría su fuente y su origen en el fondo más antiguo del pueblo y de la comunidad: las situaciones típicamente históricas que le atraen serían condensaciones dialécticas, por así decirlo, de la conformación de tal identidad y, por eso, representativas; desarrollarlas por medio de la ficción es interrogarlas al mismo tiempo que integrarlas a la imaginación como un poder que opera en un doble sentido: por un lado permite acercarse a esos objetivos y, por el otro, proporciona el camino formal para llegar a ellos. Sea como fuere y en razón de lo que se pone en ella, la novela histórica de la época romántica es un típico producto de una generalizada ansiedad por el presente y revela en las estructuras que le dan satisfacción la inseguridad del espíritu hegeliano que está siempre más allá, desplazándose de la certeza a la improbabilidad del mismo modo que la tensión interna de la novela histórica romántica muestra un creciente desplazamiento del hecho histórico a la peripecia del protagonista, héroe necesariamente progresivo y al mismo tiempo de naturaleza trágica; no otra cosa, creo, implica la conversión a novela de «capa y espada» con la consiguiente fortuna literaria de ciertos protagonistas.

En América Latina, la implantación corrió la suerte general de una literatura concebida menos como el desarrollo cualitativo de una continuidad que como una iniciación necesaria de una práctica imprescindible; es como señala Ricardo Rojas: «no teníamos literatura y finalmente llegamos a tenerla», en un pensamiento que reconoce que una carencia concreta y muy importante ha sido sustituida paulatinamente por una voluntad de construcción.[2] Sin embargo, es necesario destacar que la novela histórica que empezó a concebirse y a realizarse en América Latina no es un calco vil sino que produce, en la adaptación, diferencias esenciales. La primera tiene que ver con el sentido mismo de la novela histórica; es de búsqueda, como la europea, pero

no de una identidad social y clasista sino nacional, de legitimidad: se quiere, a través de sus mecanismos, saber no de dónde se procede sino qué se es frente a otras identidades, siendo la identidad propia problemática, indecisa, llena de censuras o, por lo menos, constituida por intermitencias; ligado este problema al de la independencia política, siendo el ser criollo algo poco definido, se tiende una censura casi generalizada, por un lado sobre lo indígena, o sea sobre una gran parte del pasado, debiendo rechazarse por el otro lo colonial que es aquello contra lo cual surge lo nacional «in progress.» El segundo rasgo diferencial, en relación con estos elementos de censura, reside en la percepción historiográfica misma, que es bastante débil, porque la historia está empezando apenas a construirse; esta idea de frescura del pasado explica, quizás, que se considere novela histórica a *Amalia*, de José Mármol y que haya que esperar un poco para que la historia novelizable sea la colonial, en obras como las de Riva Palacio o Sierra O'Reilly. Desde luego, haciendo el inventario de las novelas de este tipo hay excepciones importantes, como la del venezolano-cubano José Antonio Echeverría quien con su *Antonelli*, de 1839, sitúa la acción en plena colonia lo mismo que el argentino Vicente Fidel López con *La novia del hereje* de 1846, y la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que con su *Guatemocín*, del mismo año, rompe la inercia historiográfica y recupera la dimensión indígena como novelizable, como apta para engendrar esta clase de productos. Por fin, otra diferencia registrable reside en los personajes, que no son históricamente secundarios como en Europa sino principales, como lo prueba la fascinación que ejercen Juan Manuel de Rosas, Henri Christophe, Pancho Villa o Francia, sin por ello abjurar del realismo ni convertirse al romanticismo. Lukács, como se recordará, establecía esa distinción: la verdadera novela histórica, para él, en la descendencia de Walter Scott, se construye sobre héroes que históricamente proceden de la «media», mientras que los románticos, como Vigny en *Cinq Mars*, por ejemplo, o Tieck, depositan en los «grandes» históricos la carga de heroismo ficcional.

Pero en todas éstas la historia es leída o supuesta y el material de que se sirven es de segunda mano, convencional y genérico; a propósito, vale la pena consignar que si no el primero, al menos uno de los primeros, Vicente Riva Palacio busca en papeles poco conocidos para imaginar sus novelas: inquiere en los documentos originales de la Inquisición y de sus lecturas procede su inspiración ficcional que es reproductiva sólo superficialmente; lo que hace importante su trabajo

novelístico es, justamente, la investigación documental que si por un lado responde como gesto al impulso modernizante del liberalismo mexicano, por el otro postula una continuidad histórica fácilmente verificable en ámbitos y lugares que todavía están ahí y resuenan con conflictos que proviniendo de la colonia constituyen los núcleos filosofables de una nacionalidad.

Mucho se podría decir sobre la «función» de la novela histórica en relación con el proceso de estructuración nacional, institucional, social y cultural de nuestros países durante el siglo XIX; todo eso ha sido dicho, incluso que, aunque las novelas llamadas históricas tengan un carácter crítico respecto del curso de tal proceso, expresan el proceso, comprendidas las dudas conceptuales acerca de su sentido. El alcance de su búsqueda, por lo tanto, siendo tal, se diferencia del que caracteriza a la novela histórica europea del mismo modo que son diferentes los respectivos conceptos de nacionalismo y, por cierto, los conflictos de clase, aunque los instrumentos conceptuales con los que nos acercamos a ellos sean similares o procedan de comunes paradigmas.

Como se sabe, el año 1832 es al mismo tiempo el del triunfo del romanticismo, con *Hernani*, y el comienzo de su declinación, con *Les Orientales*;[3] esto no afecta, sin embargo, el vigor de la novela histórica que, en la medida en que se convierte en fenómeno sociológico, difunde y consolida ideología; tan fuerte es que atraviesa casi indemne el ataque positivista que, como también se sabe, no sólo modifica la función social de la literatura sino también su fundamento; es más, si la novela histórica resiste el ataque positivista es porque ejemplifica mejor que otras formas del discurso literario ese alcance de búsqueda, de investigación, de experimentación que el positivismo naturalista promueve y requiere; podría decirse, incluso, que la ficción histórica es el único camino que queda, vista la imposibilidad de negar lo imaginario en el combate más general de negación del espiritualismo, signo bajo el cual el romanticismo concebía su gestión discursiva.[4] Quizás, sin embargo, en ese acuerdo, la novela histórica clásica deba hacer un compromiso con la biografía novelada, que es una especie de historia reducida pero ejemplificante, sometida igualmente al documento pero cuya justificación global del poder burgués se realiza bajo la idea del «hombre representativo», no de la situación o conflicto objetivo. Ahora bien, esta actitud «científica» del positivismo no engendró, al pasar a América Latina, una parálisis, como podría esperarse de su reduccionismo, sino una verdadera eclosión, especialmente de la novela

histórica: bajo su impronta, los escritores de todos los países de América, queriendo vincularse seguramente con el espíritu de afirmación social y política que estaba tomando forma en el último cuarto de siglo, reordenaron su estrategia y ampliaron la zona histórica que podía servirles de referente: establecidas de una vez las repúblicas, superada la zozobra de la guerra civil, organizando por doquier el Estado clases poderosas y ya relativamente estables, los escritores recuperaron tanto la colonia como fuente de historia local, como lo que podríamos llamar la criolledad y también, aunque en menor medida, el mundo indígena. Citar aquí los títulos de las obras respectivas no contribuiría a levantar el ánimo del auditorio pero no se puede dejar de mencionar de Eligio Ancona dos títulos, *La cruz y la espada* (1864) y *Los mártires de Anáhuac* (1870), así como tampoco el *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván (1882), reputada como la más interesante de todas, *El inquisidor mayor*, de Manuel Bilbao y, del mismo año, *Monja y casada, virgen y mártir*, de Vicente Riva Palacio, *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, *Ismael* de Eduardo Acevedo Díaz, *Tomóchic*, de Heriberto Frías y tantas otras en varios países de América. No sólo, entonces, la novela, lisa y llana, estaba floreciendo, sino la novela histórica, que en su registro documental homologaba sin duda el fundante gesto de encuesta sociológica que el positivismo tendía sobre una sociedad recién organizada.

De alguna manera, ese gesto inquisitivo regía también la empresa española de Benito Pérez Galdós, cuya concepción patriótica de la zona histórica a tener en cuenta influiría en América Latina algo después, en relación con la expansión tardía del realismo clásico, notoriamente en la obra del argentino Manuel Gálvez.

Desde luego, la historia de la novela histórica en América Latina no se detiene en este punto; nótese, además, que su trazado es relativamente sencillo así como parece serlo su concepto. Seguramente ni uno ni otro lo son tanto y valga la pena, antes de emprender un viaje por el último de sus períodos, que llega hasta nuestros días, detenernos en lo que hasta ahora parecía un saber adquirido y obvio. Como si comenzáramos todo de nuevo, podríamos decirnos, clásicamente ¿pero qué es la novela histórica?

De acuerdo con cierto gesto epistemológico, para empezar a responder a esa pregunta habría que hacer previamente una suma de todos los textos a los que de una u otra forma se designa como novela histórica, desde *Jicoténcal*, que en 1826 inaugura la tradición en América Latina, hasta *La llegada*, de José Luis González, pasando por

Trafalgar de Benito Pérez Galdós; luego, por sucesivas abstracciones, habría que establecer sus rasgos principales para formular por fin una definición. Este camino no sólo es imposible: metodológicamente es débil, por un lado porque no sabemos muy bien con qué criterios se ha hecho en diversas épocas tal designación, por el otro porque si bien la mayor parte de las novelas históricas se presentan a sí mismas como obedeciendo a reglas del género novelístico, nosotros partimos de un prejuicio a-genérico para entender esta vasta manifestación. Elegiremos, en consecuencia, otro camino, probablemente el único que queda, a saber proponer ciertas hipótesis, tomando en cuenta determinadas autoridades, en especial las de quienes reivindicaron tanto el concepto de novela histórica como su práctica. Espero que esas hipótesis, quizás, encuentren su encarnación o ejemplificación en expresiones particulares, aunque nunca todas en un solo texto, en la suposición de que existe ya un caudal, así sea subterráneo, de reflexión acumulada a lo largo de una vida de lecturas y cuyos elementos podrían ser susceptibles de cierta organización.

Si partimos de la verificación simple de que la novela histórica se propone representar conflictos sociales y que su forma específica es un matiz, una particularidad, dentro de un horizonte narrativo mayor, podríamos decir que tal matiz se produce en virtud de un doble mecanismo; por una parte, una acentuación de lo colectivo de dichos conflictos sociales y una correlativa subordinación de lo individual y, por otra, una elección de lo socialmente representativo de los individuos que, en ese carácter, relegan a «panorámicas» lo social-ambiental; ambas proporciones acercan, ciertamente, a la noción de «novela histórica» pero también abren un abanico muy amplio en el cual podrían entrar manifestaciones costumbristas, de crítica social o política y aun de psicología social, como podría ser el caso de *La muerte de Artemio Cruz*; en tal abanico, una constante insoslayable sería la referencia a hechos históricos notorios o relativamente desconocidos pero en todo caso inscriptos en un saber. A propósito de esta amplitud, que ha dado lugar a acotaciones diversas, como la de Julio Leguizamón, que habla de novela de «asunto histórico»,[5] o la de Alberto Zum Felde, para quien se trata en algunos casos de novela de «ambiente histórico»,[6] o la de José Luis González, que sostiene que su texto *La llegada* es, simplemente de «tema» histórico, me gustaría internarme en esta cuestión por la negativa, es decir señalando lo que «no» es novela histórica con toda seguridad, aunque, desde luego, con muchas dudas: no es novela histórica la clara y definidamente introspectiva como, por ejemplo,

Para una tumba sin nombre, de Juan Carlos Onetti, o las que se han dado en llamar «novelas del lenguaje», como los textos de Julieta Campos, o las de ciencia-ficción, como *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, o las novelas paródicas, como *Galaor*, de Hugo Hiriart, o las novelas de «atmósfera», como *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, o las policíacas, como *Crónica de una muerte anunciada,* de Gabriel García Márquez, o las «estilísticas», como *La salamandra*, de Efrén Rebolledo, y aun las de denuncia política, como *No habrá más penas ni olvido*, de Osvaldo Soriano.

Es muy probable que todos estemos de acuerdo en que todas estas líneas son otras tantas posibilidades de que haya una novela «no» histórica pero también es indudable que en todas hay algún elemento que tiene que ver, y a veces de manera fundamental, con la historia y no sólo porque nada de lo que se escriba pueda ser ahistórico sino porque lo histórico puede ser generador, ya sea en una captación de la relación individuo-medio, ya en la historicidad de los procedimientos narrativos o escriturarios, ya por la intervención de la ideología en la configuración del relato, siempre de base histórica. Tanto es esto así que, de pronto, pasa a ser novela histórica casi sin dudas clasificatorias un texto que, como *Amalia*, de José Mármol, en realidad sólo indaga en elementos abstracto-concretos, motivado quizás por un lejano e indirecto hegelianismo, que serían, como es el caso de la dicotomía «civilización y barbarie», los verdaderos actores de la historia, no la economía ni la política y ni siquiera los sujetos históricos concretos; de ahí, dicho sea de paso, la justificada acusación de que sus personajes son inconvincentes, la coyuntura histórica borrosa y, en cambio, son realzados aspectos cuasi simbólicos, que resultan de contraposiciones conceptuales.[7]

En suma, lo que, a partir de lo que «no» es, peculiarizaría la novela histórica, es la referencia a un momento «considerado como histórico y aceptado consensualmente como tal» y, por añadidura, cierto apoyo documental realizado por quien se propone tal representación.

En efecto, la documentación es fundamental para reconocer una novela histórica y, de hecho, los mayores cultores del género, de Pérez Galdós a Roa Bastos, pasando por Carpentier y Manuel Gálvez, la invocan como respaldo del objetivo que persiguen, en un caso moralizador, en el otro epistemológico, como señala Jacques Leenhardt, en el otro mítico, en el otro, finalmente, político.[8] Y, a propósito de la documentación, estas palabras de Pedro Díaz Seijas ejemplifican bien y podrían ser aplicadas a quienes ha producido novelas históricas: «La

capacidad investigativa de Carpentier es asombrosa. Por más de dos decenios acumula datos que servirán de trasfondo a su narrativa de los últimos años».[9]

Pero, ciertamente, esta «acción» del documento debe ser conjugada con otras acciones porque el documento halla sus límites en la «transcripción» y, como es sabido, se trata de otra cosa, aun cuando, como sostiene Maurice Blanchot, el acto desrealizador de la escritura, de toda escritura, modifica la naturaleza de todos los discursos, incluso de los que, como el de la historia, se quieren *solamente* transcriptivos.[10] Y esa otra cosa se logra estableciendo una relación bien ajustada y concreta con otro elemento, el de ficción—no necesariamente el narrativo pues casi todo el discurso de la historia lo es—, que tiene, o al que se le atribuye, otras capacidades. De este modo, el documento es despojado de su narratividad y la que en cambio se le aplica o impone es la propia de la ficción, al menos tal como se la concibe a partir del gran desarrollo de la novela. Podríamos decir, entonces, que las novelas históricas resultan de una ecuación, pensada como muy equilibrada, entre dos cualidades que se dan por ciertas: la de veracidad de un documento y la de reinterpretación de una retórica o de ciertas reglas de una práctica. Aparentemente, la ocurrencia de relacionar e imbricar estos dos planos, que responde a un ideal filosófico originado de Hegel, se justifica éticamente, en el sentido de la ética que puede asumir una práctica social en una sociedad dada y que debe tener alguna coherencia con los valores más notorios de dicha sociedad, en función del predominio de la historia o, lo que es lo mismo, al servicio de cierto «valor» que poseería la historia para el conjunto social: valor de esclarecimiento, de ejemplificación, de educación, de conformación espiritual; la ficción, en cambio, tiene un alcance instrumental, de eficacia didáctica, de elemento transmisor. En esta relación, entonces, puede pensarse que la expresión literaria que se conoce como «novela histórica» es algo así como la «forma» que asume el triunfo absoluto del «tema» por sobre la estructura. Y con esta especie de conclusión ya tenemos algo más, creo, acerca de la definición que estamos buscando. Y, a propósito, vale la pena recordar lo que, según Emilio Carilla, ya había observado Heredia en su *Ensayo sobre la novela* respecto de la novela histórica, pugna, para él, entre historia y ficción, entre información y creación,[11] para mostrar que esta idea tiene ya cierta edad.

Dije «aparentemente» hace un instante porque en los hechos, y desde el comienzo mismo, desde Walter Scott, como quería Lukács,[12] el segundo elemento, el que debía ser servicial, el de ficción, siempre

terminó por ganar la partida acaso porque su eficacia, antes que plegarse a la presentación de un saber adecuándose a él, se desvió por el inseguro pero seductor camino de los «posibles» aristotélicos, invirtiendo los términos ideológicos, subordinando a la historia hasta lograr el milagro de hacerla olvidar, tal como ocurre en las novelas de Dumas y, con más razón todavía, en textos como *El siglo de las luces,* Alejo Carpentier, *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos o *El entenado,* de Juan José Saer.

Si, por un lado, una posible consecuencia de tal desequilibrio en favor del arte y en perjuicio de la lección histórica puede haber sido la perduración de esta ocurrencia posthegeliana, que se renueva constantemente y sigue atrayendo con enorme fuerza, por el otro, la más elemental de las ideas que se tengan acerca de los mecanismos de escritura lo explica, puesto que toda escritura tendiente a producir un texto se establece sobre un genotexto y, sin duda, un documento, por más histórico que sea, pertenece también al orden genotextual; si un poema o una novela cualquiera se constituyen sobre experiencias, lecturas difusas e imaginación, una novela histórica, con similares mecanismos, se constituye sobre un documento pero hace lo mismo que las escrituras de primera mano y puede terminar, como termina, independizándose del dato, reencontrándose con su propia dimensión. Lo que, en todo caso, habría que considerar, es el giro o la dirección que toma, en cierto momento, la escritura y las razones por las cuales una decisión de este tipo puede seguir seduciendo. Así, y con el exclusivo objeto de ejemplificar, propondría como alternativas posibles de tales razones las siguientes: ¿se elige esta escritura por necesidad social? ¿se la elige por agotamiento de un criterio de fantasía? ¿se la elige por un determinismo que lleva a cumplir con una función más allá de toda racionalidad? ¿se la elige porque resulta difícil espacializar imaginariamente el espacio y en cambio es posible espacializar el tiempo?

Naturalmente, no responderé aquí a estas preguntas: entiendo que Lukács se ha encargado de hacerlo. Sólo quisiera añadir, para dar una prueba de la autonomización que logra la novela histórica respecto de la historia, que lo que más queda de ella son algunos de sus personajes que, en mi opinión, son los emergentes más claros de la fuerza y del triunfo de la ficción. Lukács, precisamente, razona sobre los «héroes» y los personajes y halla que convertir en héroes a modelos de «media» o de sentido común es no sólo lo genial de Walter Scott sino un lugar específico de la transformación que supone o implica la novela histórica.

Me gustaría, sin embargo, considerar este punto con otros instrumentos, también literarios. Dejando de lado la forma y la intención de las novelas históricas prerrománticas, se podría decir que a partir de las románticas lo que predomina en ellas es una actitud *realista* en el sentido de que desde su origen imaginario mismo, y por excelencia, se articulan sobre una «representación»; ya lo hemos señalado: representación de una época, de un período, de una situación histórica de acuerdo con las exigencias descriptivas de verosimilitud que caracterizan, ciertamente, el llamado realismo. Pero el realismo no excluye la imaginación y mediante ella se puede pensar, como lo sostenía el romántico Vicente Fidel López, en reconstruir la «parte perdida» de la historia,[13] de tal modo que en la empresa ciertos elementos empiezan a potenciarse y se escapan del propósito fundamental. Lo que en especial se escapa, reitero, es el personaje, que de pronto traiciona la información originaria o bien es inventado para explicar qué ocurrió con otro que es el verdaderamente real; en ambas instancias se acumula sobre él tanta libido narrativa, se lo quiere tan «héroe», que las proezas que lleva a cabo lo envían fuera de la zona de la verosimilitud y el realismo. Hasta tal punto que podría merecer tanto la definición lukacsiana de personaje de la novela burguesa, como héroe degradado que transita por un mundo igualmente degradado en busca de valores puros, como la de Freud, como recinto y expresión de la perduración indefinida del «yo», indemne a la muerte, posponiéndola con tanta maestría como se pospone el amenazante final de la historia. Y esto vale tanto para Pardaillan, de Michel de Zevaco, como para Martín de Garatuza, de Vicente Riva Palacio o, con otra técnica, para Mackandal, de Alejo Carpentier. Y, en esta doble dimensión, muchas novelas históricas terminan por ser tan entrañablemente fantásticas que instauran otro valor, de «mayor evocación histórica que la paciente acumulación de fragmentos arqueológicos», como señala Antonio Castro Leal.[14]

Pero, como se sabe, el «realismo» de un texto descansa tanto en la voluntad de representación, que se manifiesta en la descripción y en la construcción de los personajes, como en la acción del narrador al cual podríamos definir someramente como el organizador, desde el interior del texto, de la narración. Ahora bien, en la narración realista, el narrador padece un conflicto entre la omnipotencia y la objetividad: cuando se entrega a los deleites de la primera, la ideología tiene un aspecto crudo, inmediato, proyectivo, una «manera de ver» lo impregna todo antes que organizarlo; cuando, en cambio, se intenta objetivo, su

ideología suele ser la de una verdad que se impone por sí sola; pero, además, una y otra posibilidad se traducen a términos especiales de modo tal que los narradores pueden ser vistos como queriéndose más cerca o más lejos de lo que narran. Sin ánimo de poner en escena los materiales de una teoría del narrador, diría que estas breves indicaciones pueden ser incorporadas al material de observación que nos ofrece la masa de novelas históricas para comprender, desde su posición realista, deslizamientos o desplazamientos esenciales. Así, por ejemplo, un narrador que está demasiado cerca de lo histórico que trata de presentar se va para el lado de la crónica que es, precisamente, lo que las más clásicas novelas históricas han sabido evitar; el que, en cambio, está demasiado lejos, puede caer, y de hecho cae, como en *Salammbô*, de Flaubert o *La gloria de don Ramiro*, de Larreta, en la arqueología, que sería, de este modo, la culminación del género, cosa que otros autores han sorteado por más que no sólo se han informado sino que han hecho de los documentos materia incorporada a la estructura narrativa, tal el caso de *Idus de marzo*, de Thornton Wilder o de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos.

En ciertos intentos adjetivos de hallar antecedentes locales y propios a la novela histórica latinoamericana se suele invocar, precisamente, las crónicas del Descubrimiento y la Conquista: no cabe duda de que, pese a su a veces notoria parcialidad, son documentos históricos, como tampoco se puede negar que estén llenos de situaciones que en sí mismas son novelescas y que ulteriormente pudieron ser elaboradas literariamente; pero, justamente, en razón de que su narratividad carece de distancia, la reconstrucción de una trama histórica posible cede el paso a una reivindicación que se considera necesaria o a la apología de una causa o de un prestigio; en ese caso, lo histórico predomina absolutamente y, en consecuencia, no se puede hablar de novela. No obstante, hay ciertos casos problemáticos, como el de Bernal Díaz del Castillo que, por escribir muchos años después de los hechos presenciados, recupera la distancia pero no la objetividad narrativa, o el de José Oviedo y Baños que parece haber roto esa barrera no sólo porque no ofrece testimonio sino porque, a partir de documentos, reconstruye un movimiento tan complejo que, quizás involuntariamente, se ficcionaliza; si Bernal, pese a todo, sigue siendo cronista, Oviedo y Baños *parece* cronista lo que permite suponer que mistifica la historia «avant la lettre» e inaugura una fórmula en América que necesitó del romanticismo europeo para tener conciencia de su poder. Diría, para rematar algo genéticamente este aspecto, que la falta de

distancia de la crónica da lugar a otras manifestaciones que igualmente rozan lo histórico renunciando a la novela sin renunciar por ello a la narración: las «Memorias» y las «Autobiografías», tan abundantes y ricas en la historia de nuestra cultura.

Desde luego, todas estas precisiones y limitaciones se hacen cargo de categorías y conceptos que pueden haber justificado una práctica en su propio contexto, además de implicar un cierto ejercicio intelectual que pretende nuevas lecturas de textos en cierto modo viejos —porque están producidos en relación con otros modos de producción— sin cortar abruptamente con las viejas lecturas. Desde una posición actual, que no hace tanto caso de las distinciones genéricas y que, en cambio, extrae de ellas elementos que en su desarrollo dan lugar a otras cosas, podría decirse que la «novela histórica» es también una manera de leer; la nuestra, por ejemplo, tiende a convertir textos y ver en ellos no solamente lo que ellos «dicen» sino también lo que por debajo de lo que dicen entabla discursos múltiples con lo real. Así, por ejemplo, ciertas Crónicas nos parecen decididamente interesantes por su narratividad que, por cierto, es descubierta constantemente en documentos como los de la Inquisición o los periódicos literarios: la lectura los noveliza apreciando su narratividad pero, a su vez, la lectura los reordena y al presentarlos con la necesaria intención hace destacar un valor que las exigencias genéricas impedían canalizar. Y esto sucede sobre todo en la novela moderna que o se quiere o se disfraza de novela histórica: *Zama*, de Antonio di Benedetto, reconstruye, como lo quería Vicente Fidel López, lo perdido de la vida colonial pero, en verdad, parodiando la crónica y los intentos literarios de reconstrucción de escenarios históricos, es un texto de una modernidad absoluta, que se hace preguntas sobre sí mismo en su íntima identidad de texto; *Yo el Supremo*, que aparece como una novela histórica casi ortodoxa, en el sentido de una documentalidad notable ligada a una voluntad de reivindicar el sentido nacional de un país, puede también ser vista como una reflexión sobre el poder o, también, como una refinadísima elaboración narrativa de las relaciones entre escritura y oralidad, que pone en juego diversas instancias teóricas contemporáneas.

Es evidente que el surgimiento de nuevas maneras de leer ha gravitado en la evolución de la novela histórica, desde su ortodoxia realista inicial y su idea de servicio; la lectura, ese gran modificador, ha he cho pasar a segundo plano no sólo la estrategia de la novela histórica sino también su funcionalidad: hoy, el ciclo de Manuel Gálvez sobre la

época de Rosas o la más cercana guerra del Paraguay parece tan encapsulado en su circunstancia como *La gloria de don Ramiro* pero, en cambio, vibra con la vibración de lo actual un texto como *El siglo de las luces,* o *Respiración artificial,* de Ricardo Piglia, o *La llegada* de José Luis González, o *El entenado,* de Juan José Saer u *Oficio de Tinieblas*, de Rosario Castellanos o *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. En todos estos lo histórico deja de estar al servicio de una causa o de implicar una fundada elección del periódo para pasar a ser nivel genotextual, oportunidad para una transformación literaria cada vez más exigente y más arriesgada.

La novela en la que lo histórico, concebido como condensación significante de hechos de orden colectivo, desempeña un papel, mantiene su interés y su vigencia pero ya no con el impulso y la certeza de lo que hemos tratado de cercar y que parece estar incluido en la denominación novela histórica. En los últimos treinta años, más o menos, el antiguo concepto estalló dando lugar a manifestaciones que tienen que ver con la historia de la literatura y, aun más, de la escritura, más que con la historia propiamente dicha. Ello se debió, seguramente, al proceso general de modificación de los conceptos literarios o, más bien, a una cierta expansión de capacidades o virtudes inherentes a la escritura entregadas a su propia libertad. A su vez, dicho proceso de modificación, para explicar el cual habría que invocar, como en el caso de la aparición de la novela histórica en el horizonte romántico, razones sociales, políticas y filosóficas, se manifiesta en ciertos comportamientos intraliterarios que, así sea someramente, desearía destacar. El primero de ellos, me parece, reside en la proliferación extraordinaria de posibilidades narrativas que, no obstante su diversidad, se reivindican novelísticas; otro elemento que algo ha gravitado, me parece, es la interrelación de discursos literarios no sólo como una posibilidad sino como una respuesta necesaria, notoriamente la penetración del lenguaje de la poesía en el narrativo, lo que tiene como consecuencia desplazar y a veces eliminar incluso la disciplina del referente en general e histórico en particular; quisiera mencionar, en tercer lugar, la fuerza de los ataques teóricos contra lo que parecían las grandes columnas de toda novela, pasada y futura: la verosimilitud y la linealidad; sobre esto desearía decir dos palabras porque, justamente, lo que ocurre en este aspecto es algo similar a una ruptura epistemológica que abre a nuevas perspectivas o por lo menos autoriza a nuevas tentativas de libertad. En cuanto a la verosimilitud ya se iba viendo que no sólo era difícil respetarla sino también que lo más interesante,

aun creyendo respetarla, era transgredir sus reglas; es más, tentativas de ruptura absoluta como las de Macedonio Fernández abren el camino para una construcción opuesta, la inverosimilización, que, por sinécdoque, parece definir a toda narración, no sólo a las que se evaden intelectualmente de la verosimilitud apelando a la fantasía o a la desmesura; en cuanto a la linearidad, la denuncia de su carácter convencional, que descansa a su vez en una idea de temporalidad continua, permite articular una respuesta racional a su desgastada coherencia por medio del fragmentarismo que abre, así, una gran y extensa posibilidad: no es que el fragmentarismo quiera violar la lógica del tiempo sino que la quiere aprisionar por caminos más hondos, tomando distancia respecto del causalismo en el que la linearidad parecía protegerse y autorizarse. En cuanto a la novela histórica de este siglo, si por un lado se propone la inverosimilitud del realismo mágico, por el otro lado sirve ya sea para descomponer una historia lineal previa, destrozando su armazón discursiva aparente, ya sea para componer mediante la lectura una historia que existe, discursivamente, en fragmentos, en una discontinuidad para los historiadores quizás irritante e ininteligible.

Se me ha pedido que no me detenga en textos particulares para articular esta conferencia, con el fin de abordar problemas críticos del género. He tratado de obedecer la consigna; sin embargo, puedo decir que, como también en otros terrenos literarios, la aproximación concreta a cada texto sugiere de tal modo que las hipótesis podrían seguirse formulando indefinidamente, no en el sentido de que cada texto sea un universo inmanentemente autocodificable, sino en cuanto a que cada texto provoca nuevos temas que se suman a los que han surgido de otras lecturas y trazan, entre todos, una red compleja y mucho más interesante, sin duda, de lo que aquí se ha presentado. Y ahora que digo esto, y para concluir, se me ocurre que en mi aproximación he dejado de lado aspectos histórico-epistemológicos que habría que considerar como, por ejemplo, qué clase de historia es la historia que asume como material la novela histórica en general y en particular. Pero esta historia es otra historia y, por ahora, la dejaré descansar.

NOTAS

1. Estuardo Núñez, «Lo latinoamericano en otras literaturas» en *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI Editores, 1972. Para Voltaire el *Candide* (1758), para Marmontel *Les Incas* (1777), entre otras de Madame de Graffigny, Marivaux, John Dryden, etc.
2. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina.*
3. Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme,* Buenos Aires: El Ateneo, 1946.
4. Juan Luis Guerrero, *Tres temas de filosofía en las entrañas del Facundo*, Buenos Aires: Elevación, 1945.
5. Julio Leguizamón, *Historia de la literatura hispanoamericana,* Buenos Aires: Ed. Reunidas S.A., 1945, cap. XIV.
6. Alberto Zum Felde, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid: Aguilar, 1964, cap. II.
7. Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Ariel, 1979, cap. 2.
8. Jacques Leenhardt, «La dictée de Gaspar de Francia», en *Littérature Latinoaméricaine d'aujourd'hui,* Paris: Union Génerale d'Editions, Coll. 10/18, 1980.
9. Pedro Luis Seijas, «De la realidad al mito en *El Siglo de las luces*», en *La gran narrativa latinoamericana*, Caracas: Instituto Universitario Pedagógico, 1976.
10. Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris: Gallimard, 1949.
11. Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispana,* Madrid: Gredos, 1958, cap. XII.
12. Georg Lukács, *La novela histórica*, México: Era, 1977.
13. Vicente Fidel López, *La novia del hereje*, «Carta Prólogo», (1854), Buenos Aires, 1917; cit. por Emilio Carilla, ut-supra.
14. Antonio Castro Leal, «Prólogo» a Vicente Riva Palacio, *Monja y casada, virgen y mártir*, México: Editorial Porrúa S.A., 1974.

READING *FACUNDO* AS HISTORICAL NOVEL

William H. Katra
University of Wisconsin — La Crosse

Although Domingo Faustino Sarmiento's *Facundo* (1845) is known primarily as an essay, with its marvelous socio-scientific and historical treatment of Argentina's tortured national reality during the times of the civil wars and the Rosas dictatorship,[1] its second section, that treats the life of *caudillo* Juan Facundo Quiroga, merits the attention of literary critics and cultural historians on account of the author's fictionalized treatment of historical material. The analysis of *Facundo* as historical novel has given rise to three general types of readings. Here, I will treat only indirectly the *aesthetic* reading, since the existing criticism is almost unanimous in its evaluation of Sarmiento's undeniable genius in vitalizing the stuff of history through his narration and in appealing to the subliminal dimension of the reader's artistic senstivity. Instead, I begin with a consideration of the *ontological* reading, about which there exists no small amount of confusion and controversy, that assesses how or to what degree his novelistic rendering contributes to our understanding of the historical events or personages treated. Then, I discuss the third, *ontogenetic* reading, that considers *Facundo* in its function of *creating* historical meaning, that is to say, its prophetic and perverse power of imposing an interpretation over Argentina's historical past.

The first issue to be dealt with is the manner by which Sarmiento approriated historical material for his narrative treatment. Juan Facundo Quiroga, the most esteemed and influential of the caudillos

from the interior, had been brutally assassinated in 1835, a whole decade before Sarmiento wrote his memorable book. The legend of Facundo was still very much alive: his exploits in the war for independence, his unrivaled prestige in the provinces of the interior, and the mysterious circumstances surrounding his death, were all topics not only for historians and political leaders, but also for rural bards whose songs entertained country gatherings everywhere. Sarmiento, whose youthful years in the Andean province of San Juan coincided largely with the period of Facundo's predominance in the neighboring province of La Rioja and then throughout the interior, was entirely familiar with the historical circumstances surrounding the latter's activities. In addition, Sarmiento drew upon the impressions gained from at least a few personal encounters with the caudillo and his followers that are described at some length in *Recuerdos de provincia* (1850). But his treatment in *Facundo* is most appropriately characterized as a mythical and novelistic rendering of historical material.[2] This romantic biography was conceived and hastily written more out of the imperatives of political expediency than from commitment to historiographical objectivity. Therefore, the work's contribution as history can only be evaluated by taking into account its insertion into the ideological field of the period.

Sarmiento's heated opposition to the league of Federalist caudillos controlling the country that was nominally headed by Buenos Aires tyrant, Juan Manuel de Rosas, and his passionate advocacy of a liberal or pre-positivist transformation of his homeland, became principal determinants in choosing the image of Facundo Quiroga that he recorded for posterity in the pages of his famous work. In the latter years of his residency in San Juan, and then during the half-decade spent in Chilean exile before the publication of *Facundo*, his attraction to European ideas on progress and civility grew at a pace that paralleled his hatred for the uncultured, brutal caudillos. The latter, he believed, were primarily responsible for his region's and the entire country's recent fall from peace, security, and progress. These issues were foremost in his mind when he wrote the pages that outwardly treated events that already belonged to the past. His debatable thesis was that Quiroga, the most prestigious and powerful caudillo of the interior, represented virtually the same «barbaric» and anti-progressive values, but in an even more primitive form, as Rosas, his caudillo successor in Buenos Aires. In addition to its creative historical distortions, this was a decidedly partisan view. Instead of record-

ing the generally positive image that rural people of the Mediterranean provinces almost unanimously held of Juan Facundo Quiroga,[3] Sarmiento appropriated and then exaggerated the negative image that prevailed among the commercial and cultural elites in both the provinces and the port city.[4] Whether or not one accepts the conclusions of David Peña, with regard to the personality and importance of Juan Facundo Quiroga, his opinion about the historical value of Sarmiento's treatment of the same is beyond dispute; according to Peña, what stands out about *Facundo* is «su falsa contextura, su perniciosa influencia como obra de historia . . .[a pesar de que es] libro de infinita belleza literaria y amparado por un nombre glorioso, ya inmortal.»[5]

Although impartial readers, both then and now, have recognized the strong ideological flavor in Sarmiento's literary portrait of Facundo Quiroga, the existing evidence points to the likelihood that the writer himself was sincerely convinced, at least to some degree, of the historical merits of the work.[6] *Facundo*, he wrote in the letter-prologue to the 1851 edition, was his attempt, albeit preliminary, to analyze the South American reality of his time «con intachable imparcialidad en la justipreciación de los hechos . . .» (7:16-17).[7] He would utilize the social theories then in vogue in order to «penetrar en el interior de nuestra vida política,» exactly as Tocqueville had done with the North American reality (7:6). But this supposed objectivity must—again—be understood in relation to the ideas then embraced by the group of young Europeanized intellectuals in Sarmiento's midst.

Indeed, the historical content of the work bears the unmistakable influence of several liberal and (pre-)positivist thinkers whose ideas were enthusiastically embraced by Sarmiento, V.F. López, J.V. Lastarria, and other young Argentine and Chilean intellectuals who resided in Santiago, Chile, in the early 1840s.[8] The historical progress of societies, as they perceived it, was unilinear and impersonal, and proceeded in accordance with the development of science and technology. This view was simultaneously teleological and political: on the one hand, the young liberals in Santiago believed that Providential will, speaking through scientific principles, defined the direction for society's advancement that no person or interest could impede; on the other hand, they believed that the social leader who understood the supposedly universal *science* of history and society could take appropriate action in order to hasten or guide that process. Herein lay their strong ethnocentrism (their pro-North European and «bourgeois» biases) in

interpreting the history of their own people up until then, and in projecting the path for future development.

In the writings of José Victorino Lastarria, one finds a rationalization for their «filosofía de la historia», as it was called at the time. The young liberals believed, and were appropriately criticized by as judicious a thinker as Andrés Bello on this account,[9] that a fidelity to the facts of a particular situation was of relatively minor importance provided the historian gave proper emphasis to the «necessary» and «inevitable» spread of progressive ideas that were associated with liberalism.[10] This meant that once the grand principles of progress were understood, then one need not pay undue attention to the particularities of a given situation. Concretely, this meant that as long as one assessed a society in relation to its historical past according to the criteria of *liberty* and *progress*, then inconsistencies with regard to details would hardly matter.[11]

More explicitly stated, Sarmiento's historiographic writing practice had the objective of promoting the ascendancy of the class, unnamed in his writings but identified today on the basis of function and value orientation as the bourgeoisie, that advocated a social transformation based on the principles of liberalism. To Sarmiento's way of thinking, this transformation necessitated the prior assimilation of the inhabitants of the interior to the newly dominant norms of the port city, even if that meant the elimination of Indians or gauchos as a people.

Thus, Sarmiento's «philosophical» objectives clearly assumed a political dimension in his historiographical endeavor. Indeed, his political and propagandistic motivations in writing *Facundo* are well known. The work, originally a libel, was intended to be an ideological cannon blast at the foundations of Rosism. This was an entirely justified practice, in his eyes. Rosism, with its followers among the caudillos of the interior, was considered to be the incarnation of retrograde ideological and organization tendencies: the feudal Spanish colonial past, a cattle-based rural economy, anti-democratic political practices, official actions against education, commerce, and, in general, against institutions promoting the cultivation of reason. Therefore, Sarmiento did not lack philosophical and ideological reasons for opposing the Rosas regime. Indeed, he believed that his «conspiracy» in any way or form was justified by the noble end it furthered. And this, in essence, legitimized his ideological rendering of historical material. He admitted as much in the December 22, 1845 letter to General Paz. His *Fa-*

cundo was «Obra improvisada, llena de necesidad de inexactitudes, a designio a veces, no tiene otra importancia que la de ser uno de tantos medios tocados para ayudar a destruir un gobierno absurdo, i preparar el camino a otro nuevo.»[12] Undoubtedly, the section of the work treating the life and death of Juan Facundo Quiroga is replete with «inexactitudes» and creative distortions.[13]

Whether his motives were more appropriately historical, «philosophical» or political, Sarmiento's intentions in writing his work were clearly related to his objective of discrediting one «text» in the eyes of his countrymen and replacing it with another: he would supplant the largely lived «text» of history that was remembered by the impoverished population of the interior provinces who looked upon Facundo Quiroga as the highest and most representative example of their society and primitive civilization, with his own largely «fictionalized» account that emphasized the «barbarian» nature of that caudillo's character and acts. How should the contemporary reader react to this instance of textual violence? The uninformed reader, or one granting priority to aesthetic qualities, might not grant due consideration to the ontological merits of the respective texts. However, other readers with a sensitivity to the historical importance of such a work would realize the weighty social and political implications that its contents would have had in the moment of writing. They would recognize its intended role, one shared with many other nineteenth and early twentieth century Latin American historical texts, of constructing and disseminating a desirable image of nationality, or *patria*.[14] Historically, the cultural enterprise accompanied, and at times achieved the status of participant in, the fierce conflicts between rival groups, each of which struggled to institutionalize society according to its own vision of the future or its own sometimes narrow interests. In all but exceptional cases, these disputes between competing interests and rival cultural interpretations continue to this day in unresolved form: different groups still violently dispute others' claims to the national «patrimony» (the land and its resources) and its «paternal» offspring (the goods produced on that land).

As such, one's interest in the historical aspects of certain Latin American narratives is rarely innocent, for such inquiries inevitably touch upon issues of paramount social and political significance. This was clearly recognized by some of Sarmiento's contemporaries. Liberal cohort Valentín Alsina presented Sarmiento with a long list of fac-

tual errors and misleading distortions which he observed in *Facundo*, most of which were due to Sarmiento's practice of «systematizing» his observations according to a priori categories: Sarmiento was «propenso a los *sistemas*.» These criticisms—that Sarmiento apparently solicited—were made in the hopes that the work be rewritten in such a way as to arrive better «al descubrimiento de la verdad . . ., el recto examen, . . . a la veraz exposición de ella.»[15] Apparently, this negative assessment of *Facundo*'s historical merits was also shared by the foremost liberal leaders of Sarmiento's generation who hailed from Buenos Aires.[16] Although not persuaded by the logic of Sarmiento's arguments, Alsina nevertheless recognized the common interests uniting him to the young writer-militant that a text such as *Facundo* promoted.

There were other contemporaries, however, who severely criticized the work because they recognized how its distorted treatment promoted all too well the extratextual interests that they stalwartly opposed. Juan Bautista Alberdi, who collaborated with Sarmiento and others before 1852 in the generational struggle against the Rosas dictatorship, became after that year a trusted adviser and minister in the Urquiza-led Confederation. As such, Sarmiento and Alberdi became ideological spokesmen for the two forces that disputed each other's hegemonic claims over the entire country.[17] The details of this agonizing national conflict and the dramatic dispute between these two men are too complex to treat here. It is sufficient to mention here Alberdi's clear recognition of the port-city bias in the writings of Sarmiento.[18] Sarmiento's slander of Facundo, Alberdi stated, followed from the former's inflexible interpretation of European «civilization» and the excessive importance granted to Buenos Aires in the country's assimilation of that goal. In *Las cartas quillotanas* he called Sarmiento «el gaucho de la prensa» for the latter's tyrannical practice of the pen that differed only in form from what Alberdi held to be the lawless and anarchistic costumes of Argentina's rural population. (In the last half of this opinion he and Sarmiento were of one mind.) Mitre's and Sarmiento's writings, Alberdi stated, were examples of «la historia forjada por la vanidad, una especie de mitología política con base histórica.»[19] He observed that an objective treatment of the nation's recent past hardly existed, given the strong political passions of the time: Buenos Aires's xenophobic leaders, who controlled most of the country's publishing facilities, worked to exclude the dissemination of an image of national culture and history that would place their pro-

vince in an unfavorable light or would «wound the vanity» of its people.

Sarmiento's *Facundo* has survived into the twentieth century as *libro de fundación* not because of any «realist» quality to the treatment of historical events and personages, but rather on account of its expressive power in aesthetically transforming lived experience into the stuff of narrative. Indeed, it seems surprising that this highly partisan, novelized treatment of the La Riojan caudillo has been so widely acclaimed that rival interpretations have been largely obscured. One could argue that this has occurred because of the particularly persuasive power of that literary power. Another explanation would highlight the work's role in predicting the path of development that Argentina would follow during Sarmiento's lifetime. That is to say, he foresaw the inevitability of the gaucho's disappearance, the displacement of caudillo leadership in the interior provinces, and the eventual ascension of liberalism—in its «dependent» variant[20]—to the status of official doctrine of his country's ruling circles. In this light, it can be argued that whereas *Facundo* was deficient in objectively depicting the historical past, it was entirely successful in capturing—in its «deep» reading of—the history of the country's future.[21] According to this ontogenetic reading, Sarmiento's «realism» was in relation to the future that he prophetically foresaw for his country, and not in relation to his interpretation of past events; it was in relation to the ideals and expectations of his «civilized» or bourgeois reader, and not in relation to the values of his «barbaric» countrymen in the interior.

Our familiarity with the ontogenetic function of discourse comes mainly from the deliberations of Nietzsche and Foucault, both of whom claimed that knowledge was irremediably tied up the exercise of power.[22] Clearly, the ontogenetic reading resembles the Kantian or Heideggerian «aesthetic» reading, and might also be compared to the Barthian conception of the reader's function with a «texte scriptible,» in that it proposes an alternative and what is held to be superior interpretation to lived reality with regard to «truth.» The main problem here is that there exists no lexical bridge linking the «truth» in language to the «truth» of lived experience. The danger of the writer striving for an ontogenetic text «is to risk becoming trapped in an implausible and highly artificial form of historical idealism.»[23] Taking this into account, my use of the term, ontogenetic, is only in relation to the intentions of a writer, or the retrospective interpretation of a reader, when the textual counter-reality is presumed or projected to be

linked to non-discursive, non-linguisitic, non-artistic, non-interpretative action in transforming lived reality in accordance with that textual image. In «Tema del traidor y del héroe» Jorge Luis Borges provides a clear literary example of how a falsified reading of lived events can become endowed in time with ontogenetic historical truth. György Lukács's theories vis-à-vis Marxist revolutionary praxis, and the latter Foucault's anarchistic-revolutionary writing praxis are other examples. Sarmiento's *Facundo* vis-à-vis dependent-liberalism is the paradigmatic example for nineteenth century Latin American writing.

One finds in Sarmiento, and specifically with regard to *Facundo*, an early example of a writing praxis that had the intention of contributing to the alteration of history. Foucault has penetratingly observed, «One 'fictions' history on the basis of a political reality that makes it true, one 'fictions' a politics not yet in existence on the basis of an historical truth.»[24] Understood as such, Sarmiento did not aim to portray the past «as it actually was.» The function of his writing was hardly to depict an objective, epistemological truth. Instead, he was aware of the mythmaking function that his powerful prose could inspire. Knowledge, for him, was therefore understood as a perspective that aimed at causing a particular impact on his readers. He foresaw the «performative» function of his writing as «effective history»: it would contribute to breaking up the present order by projecting a new interpretation that could claim social legitimacy.

The ontogenetic reading, which takes into account the socio-historical context into which the work was dialectically inserted, and thus the public to which it was addressed, therefore explains to some degree why *Facundo* has come to acquire its unrivaled status in the corpus of the country's literature and cultural discourse. Briefly stated, Sarmiento's *Facundo*, with its mystified treatment of the country's historical past, has enjoyed considerable esteem because, among other reasons, it has offered a literary and ideological justification for the imposition, then profundization, of Buenos Aires's dependent-liberal regime over the rest of the country. In fact, the growth in this work's prestige chronologically paralleled, by and large, the spread of Buenos Aires's predominance over the rest of the country. That is to say, the «truth» of Sarmiento's ontogenetic reading in *Facundo* is due to its uncanny prediction of the path chosen for the nation's future consolidation. One could argue that the work, when considered as a historical act in itself, participated in that self-fulfilling prophecy. In Borges's

story, «Tema del traidor y del héroe,» the «heroic» reading displaced the «treacherous» interpretation for remarkably similar reasons: the guns of the idealistic Irish revolutionaries, just like the Remington automatics employed by Sarmiento's «national» troops, vanquished the opposition and thus helped to establish the social and political circumstances conducive to the cultural operation of «violently forgetting» the rival interpretation of origins.

One can only speculate what the status of *Facundo* would be today had the Confederation won out over Buenos Aires in the early 1860s, that is to say, had the historical basis for the ontogenetic reading of the work been overturned. As it was, however, Buenos Aires put asunder the project of the Confederation, and the dependent-liberal creed embraced by the port-city's leadership progressively became incarnated in governmental programs and social institutions throughout the country. This meant that dissident voices such as Alberdi's were effectively exiled or silenced, and the literary rebellion of one such as José Hernández became assimilated to Buenos Aires's preponderant cultural production. Therefore, as long as the «New Argentina» that had been shaped and molded largely according to the dependent-liberal project enjoyed prosperity, the prestige of Sarmiento—and the work—was not seriously challenged. Up through the first decades of the present century, Sarmiento was universally considered to be precursor, and even «hero,» of this success story in modernization.

For this and related reasons, *Facundo* is Latin America's paradigmatic example of the historical novel, according to the criteria set forth by Marxist literary theorist and historian, György Lukács. There is a striking similarity between the agendas of both Sarmiento and Lukács with regard to the ontogenetic function of such writing, and, implicitly, their respective agendas for social transformation. Lukács, like Sarmiento, depicted a «social mission» for literature: for both, it was an instrument to be used by the ascendant bourgeoisie in its «struggle to liquidate the political, ideological and artistic heritage» of a historical period in decline.[25] Lukács, like Sarmiento, embraced a teleological vision of historical development that tended to justify the means employed by «enlightened» leaders in transforming utopian projections of a «*new* democracy» into social fact. Both believed themselves to be the ideologues and protagonists of the «pitiless» march of progress; both would record a «divided and contradictory, dialectical» type of mourning on account of the «necessary destruc-

tion» of the already spent institutions of the past.[26] Both predicted the advent of a new society, new culture, and new form of literature that would relegate to insignificance any past attainments of a struggling humanity. And lastly, both harbored ethnocentric (elitist, culturalist, Eurocentric, positivist) values that inevitably influenced the nature of their utopian project and the means they envisioned for its realization.[27]

Given the striking similarity between the respective writing and revolutionary projects of «pre-bourgeois» Sarmiento and Stalinist-Marxist Lukács, it is not surprising that over the last century and a half the great majority of scholars and critics embracing either an «orthodox liberal» or «liberal Marxist» orientation have been Sarmientine apologists.[28] First, there are those of the liberal left: Héctor Félix Bravo, Carlos Octavio Bunge, American critic Allison Williams Bunkley, Juan Pablo Echagüe, Martín García Merou, José H. Guerrero, José Ingenieros, Alberto Palcos, Félix Weinberg and José María Zuviría. Second, there are the liberal Marxists: Aníbal Ponce, Peruvian José Carlos Mariátegui, French critic Noël Salomon, and recently, Alejandro Losada. All of these writers and critics have exalted Sarmiento for his promotion of Europeanized and elitist «civilization» against local «barbarism.» All have interpreted his writing and social missions in the light of Argentina's supposedly successful struggle against retrograde influences and on behalf of progress.

Unfortunately, this largely uncritical approval of Sarmiento's «civilizing» mission has led orthodox liberals and liberal Marxists to ignore significant aspects of Sarmiento's advocacies and orientations. While they have emphasized the generosity implicitly promised in his Enlightenment-inspired beliefs on progress, they have ignored the «strict control» and (in more trying moments) the annihilation he prescribed for gauchos, Indians and other social «barbarians.» While they have called attention to his promotion of a society based on mutual respect, mass participation, and democratic rights, they have passed over the authoritarian or elitist aspects of his advocacies, and the repressive and even violent means he engineered for achieving them. They have not come to grips with the seismic contradictions in Sarmiento's missions, that social harmony would arise upon the ashes of destruction and that freedom would emerge out of a previous but necessary intolerance.[29]

What is more, the thesis of orthodox liberals and liberal Marxists with regard to Argentina's supposedly exemplary development in the

second half of the nineteenth century and the first decades of the twentieth has come under new fire recently. Political historians and economists (Ferrer and Halperín Donghi, in particular) have documented how national leaders during Sarmiento's lifetime guided the country on a path of development that has resulted in accentuated social inequality and structural dependency (financial penetration and technological dependence, an economy emphasizing cattle exports for manufactured imports, and opposition to local industrialization and financial control), factors that perhaps outweigh in importance, at least for the citizens of the present, the phenomenal economic growth and rise of living standards during the same period. Political scientists and historians (Scobie, Ferns, Burns, Mellid, Paso, M. Peña, and Viñas) have provided evidence of the enormous social and human costs that acompanied Argentina's insertion into the British-led world economy after 1852, which have to be considered along with the positive evidence of Argentina's modernization and impressive cultural attainments. The same historians have documented how the supposed «liberal» reform of Argentina institutions during that period occurred in compliance with, and not in opposition to—as was formerly argued —the cattle-exporting oligarchy's continued social and economic hegemony. This new documentation must lead to a fresh evaluation of Argentina's supposed nineteenth-century «bourgeois revolution,» as exalted with differing terminology by both orthodox liberals and Marxists, because it points out that the national commercial bourgeoisie allied to foreign capital interests neither attempted nor succeeded in supplanting the then (and still) hegemonic cattle latifundia class, with its origins in the feudal practices and institutions of the Spanish colonial period. Lastly, these historians have resurrected the almost «forgotten» disillusionment of Sarmiento in the last years of his life, when he realized that the old provincial aristocracy of Buenos Aires in alliance with foreign commercial interests, and not a new capitalist class of small agricultural producers and industrialists, were the sometimes ruthless beneficiaries of the new society that had emerged largely as a result of his generation's dedication and energy.

All of this means that critics and readers will have to continue in the task of reassessing the historical value of a work like *Facundo.* They would do well to take into account the warning of Wellek and Warren, that studies done on a literary work with presumed value as social document «makes sense only if we know the artistic method of the novelist studied, and can say—not merely in general terms, but

concretely—in what relation the picture stands to the social reality. Is it realistic by intention?»[30] Although readers for over a century and a half have recognized *Facundo*'s unsurpassed aesthetic quality—its expressive language and the evocative power of its imagery—the work's historical material is decidely *not* realistic by intention. On the contrary, its strong sociopolitical bias and mystified treatment constitute significant deficiencies with regard to an ontological impact.[31]

But *Facundo* has enjoyed remarkable success with regard to the ontogenetic function of imposing an interpretation over the national historical and cultural scene. Foucault could not have imagined the darker side of his message, that for many readers Sarmiento's prose exemplifies. This is because the violence of the latter writer's discourse—its distortions, intentional omissions and politicized rendering of historical reality—anticipated the sometimes vengeful program for national transformation directed by Sarmiento and his generation in the post-Rosas era. Ezequiel Martínez Estrada tersely articulated the negative legacy for the twentieth century that must be taken into account along side of Sarmiento's positive contributions to Latin American culture and society. Sarmiento's writing project, according to Martínez Estrada, has succeeded in relegating significant fragments of the nation's social reality to the subconscious: «Los fantasmas desalojaron a los hombres, la utopía devoró la verdad.»[32] Inevitably, both perspectives must now color any present or future assessment of this important work with regard to its status as historical novel.

NOTES

1. I discuss the role of «essayistic discourse» in *Facundo* in «Discourse Production and Sarmiento's Essayistic Style,» in *Simposio: el ensayo hispano. Actas,* eds. Isaac Jack Lévy and Juan Loveluck (Columbia: University of South Carolina Press, 1984), 147-56.

2. This is the studied opinion of Armando Zárate, *Facundo Quiroga, Barranca Yaco: juicios y testimonios* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1985), who, on many pages, uses the information supplied by Sarmiento as a standard against which other accounts are evaluated.

3. For an alternative, and sometimes equally tendentious, perspective of Juan Facundo Quiroga to that offered by Sarmiento, see Rodolfo Ortega Peña and Eduardo Luis Dehalde, *Facundo y la montonera: historia de la resistencia nacional a la penetración*

británica (Buenos Aires: Plus Ultra, 1968); Pedro de Paoli's two works, *Facundo: vida del brigadier general don Juan Facundo Quiroga, víctima suprema de la impostura* (Buenos Aires: Ciordia & Caggiano) and *Sarmiento: su gravitación en le desarrollo nacional* (Buenos Aires: Theoría, 1964); and José María Rosa, *Rivadavia y el imperialismo financiero* (Buenos Aires: 1964).

4. Noteworthy among the historians and commentators who generally coincided with Sarmiento in the presentation of a damning perspective of Juan Facundo Quiroga are: Unitarian General Tomás de Iriarte, *Memorias* (Buenos Aires: Sociedad Impresora Americana, 1947); liberal writer Eduardo Gutiérrez, *Juan Manuel de Rosas* (Buenos Aires: La Patria Argentina, 1882); and historian Ramón J. Cárcano, *Juan Facundo Quiroga* (Buenos Aires: Losada, 1960).

5. David Peña, *Juan Facundo Quiroga*, 5th ed. (Buenos Aires: Americana, 1953;—originally published in 1906), 9. See also: David Peña and Jorge Mitre, *Facundo: polémica histórica* (Buenos Aires: 1907). Studies that provide a fairly balanced account of the life and deeds of Juan Facundo Quiroga are: Enrique M. Barba, ed. and «Estudio preliminar,» *Correspondencia entre Rosas, Quiroga y López* (Buenos Aires: Hachette, 1958); Leonard Paso, *Los caudillos y la organización nacional* (Buenos Aires: 1965); Ricardo Piccirilli, *Rivadavia y su tiempo* (Buenos Aires: 1943); and Antonio Zinny, *Historia de los gobernadores.* Vol. IV: *Mendoza, San Juan, La Rioja, Catamarca* (Buenos Aires: 1921).

6. In subsequent years Sarmiento was hardly consistent in how he characterized this work. In *Recuerdos de provincia, Facundo* was classified among the «biographies» he had written, which suggests his attempt to imbue it with historiographical significance and to downplay the predominantly political and artistic motivations at play in its composition. Decades later, in a letter to his nephew, Belín Sarmiento, he more appropriately called the work «una especie de poema, panfleta, historia.»

7. All quotes are from Domingo F. Sarmiento, *Obras Completas*, Buenos Aires: Luz del Día, 1948-1956.

8. See my discussion of this issue in *Domingo F. Sarmiento: Public Writer (Between 1839 and 1852)* (Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1985), 183-85.

9. Andrés Bello, who participated in the debates on historiography in Santiago, Chile during the period in question, called attention to how the historical writing of Lastarria sacrificed the pursuit of truth for objectives related to political expediency. He clearly perceived one of the shortcomings of the «philosophical» treatment of historical issues, that is mistakenly viewed the Latin American countries in the same historical framework as the more developed societies of France and England, but without taking into account the vast differences separating the two experiences with regard to the developments of economic, social and cultural institutions. See Bernardo Subercaseaux S., *Cul-*

tura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria: ideología y literature (Santiago: Editorial Aconcagua, 1981), 68.

10. J.V. Lastarria, *Recuerdos literarios: datos para la historia literaria de la América española, del progreso intelectual en Chile* (Santiago: Librería de M. Servat, 1885).

11. Subercaseaux, 73-78.

12. Quoted from Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, prol. Alberto Palcos (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961), 450.

13. In *Sarmiento: Public Writer,* 146-49, I analyze how Sarmiento utilized contemporaneous sociological and historical theories, primarily the *Volksgeist* orientation learned from Herder via Michelet and Guizot, in the fictionalized, politicized treatment of his protagonist.

14. This is the insight of Doris Sommer, in «Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death,» included in the present volume.

15. «Notas de Valentín Alsina al libro 'Civilización y barbarie,'» in *Facundo*, ed. Palcos, 350.

16. Paoli, in *Sarmiento*, 87, calls attention to the young Buenos Aires liberals' opinion that Sarmiento's work was little more than a politically inspired tirade against Rosas. Carlos Tejedor, in a long review of *Facundo*, called it a «libelo político,» Vicente Fidel López, in similar fashion, called it «una historia beduina.»

17. Historian David Peña explicitly links the historical roles of both Quiroga and Urquiza: «Ahí yace la figura extraña que refleja toda la primitiva sociedad argentina y, en materia política, el precursor de Urquiza. Si no muere el año 35, a los 47 de edad, Quiroga habría llegado a fundar la organización de la República (V.F. López).» Quoted from Zárate, *Facundo Quiroga*, 85.

18. Alberdi's criticisms were also extended to the historiographic project of Mitre and other porteño writers. According to Alberdi, «Mitre gasta su tiempo en escribir disertaciones de historia para probar que las provincias del Norte no hicieron nada por su libertad.» (July, 1864, as quoted in Juan Bautista Alberdi, *Las cartas rosistas de Alberdi*, comentarios de Adolfo Saldías [Buenos Aires: Politeia, 1970], 119).

19. José Acevedo, *Obras históricas. José Artigas: Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres. Su obra cívica. Alegato histórico,* 2nd edition (Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, 1933), 99-100.

20. I discuss «dependent» liberalism in relation to Sarmiento's generation in *Sarmiento: Public Writer,* 199-201.

21. In this respect I am in agreement with José Luis Romero, «*Facundo* o la historia profunda,» in *La experiencia argentina y otros ensayos,* Luis Alberto Romero, comp. (Buenos Aires: Belgrano, 1980), 220-23.

22. Allen Megill, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1985), 150, 168,

uses the term «ontogenetic,» but unfortunately provides neither a clear definition nor a precise textual genealogy of its use.

23. Megill, 63.

24. Michel Foucault, «The History of Sexuality,» as quoted by Megill, 234.

25. All the quoted phrases in this paragraph are from Gyorgy Lukács, *The Historical Novel* (1938), are reproduced in Berel Lang and Forrest Williams, eds. *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism* (New York: David McKay Company, 1972), 372.

26. Lukács, *Historical Novel*, 384-85.

27. I document all these issues with regard to the beliefs and writing practice of *Sarmiento: Public Writer*. Several of the following paragraphs draw from material presented in the Foreword and the Epilogue of this work. George Yúdice, in «Testimonials and Hegemony,» presented at the Symposium on the Historical Novel in Latin America, Tulane University, November 14-16, 1985, intelligently argues that this characterization of the revolutionary project for both Sarmiento and Lukács must be understood in the proper historical perspective: Sarmiento, radically progressive for his period, struggled on behalf of a *bourgeois* revolution for a decrepit and underdeveloped society; Lukács, academically anachronistic, projected a revolutionary project for his own time that borrowed heavily upon readings of or about nineteenth century European society. Yúdice optimistically argues that the revolutionary project such as that lived in Nicaragua and projected for other areas of Central America already shows definite signs of going beyond the elitist and Eurocentric parameters of previous struggles due to its «popular» character.

28. David Viñas, in *Rebeliones populares argentinas*. Vol. I: *De los montoneros a los anarquistas* (Buenos Aires: Carlos Pérez, 1971), makes this association. Tulio Halperín Donghi, *Jornadas de historia y economía argentinas en los siglos XVIII y XIX* (Buenos Aires—Rosario: Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía de Rosario, e IDES, 1964), 21, states: «Tenemos entonces una historiografía marxista, que es en el fondo historiografía liberal con lenguaje y vocabulario cambiado. . . .»

29. In the «Epilogue» to *Sarmiento: Public Writer* I briefly document these assertions.

30. Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd edition (San Diego, New York and London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977), 104.

31. While the above paragraphs demonstrate the deficiencies of *Facundo* with regard to the ontological function of faithfully rendering the data of lived historical experience into a coherent narrative, this does not mean that the work is entirely without value in relation to its function of teaching the reader about history or human society. This is so, paradoxically, because its aesthetic merits inevitably and unerringly affect its ontological status. Regardless of Sarmiento's intentions, the work succeeds in looking beyond the historical anecdote for the profound truth of human acts. Sarmiento, in the words of Armando Zárate, «Busca, como un supersticioso, en los hechos humanos, va-

lores imaginarios que una escritura de combate exalta y define. Pero en el fondo, Facundo es un símbolo espectral y como tal, un mito cuyo gesto sólo puede definirse según la energía de la ficción, en su realidad entera, en su *folktale.* He aquí el movimiento primitivo de una densidad constitutiva, congruentemente literaria.» («El *Facundo*: un héroe como su mito,» *Revista Iberoamericana,* 44: 104-105 [1978], 475).

32. Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, 6th ed. (Buenos Aires: Losada, 1968), 341.

NOT JUST ANY NARRATIVE: HOW ROMANCE CAN LOVE US TO DEATH

Doris Sommer
Amherst College

—Mulata, le dije: ¿cuál es tu tierra?
—Está onde me hayo.
—¿Eres colombiana de nacimiento?
—Yo soy únicamente yanera, del lao de Manare...¡Pa qué más patria si son tan beyas y dilatáas...!
—¿Quién es tu padre? le pregunté a Antonio.
—Mi máma sabrá.
—Hijo, ¡lo importante es que hayas nacio! (*La vorágine*)

Notice how the question of fatherhood follows directly on that of fatherland; this is neither a coincidence nor a pun, but a metonymy that generates much of the historical discourse in Spanish America. The figure of father extends to equal and to master the Land. She, on the other hand, is the result of a metaphoric move which has substituted woman, the father's consort, with an apparently equal and ideal terrain for his production and reproduction. While male agency swells metonymically to national dimensions, female agency is cancelled in a metaphoric replacement. While it is true that metonymy indicates an absence or a loss (because the trope begs for completion by extension) the implied dimensions of the imagined patriarchal figure are notably grand. If he is unable entirely to overcome and replace the *patria*, his striving to conquer her remains heroic. On the other hand, the father-

land herself derives her meaning from the father. Although the land is female, her legitimacy comes from the father and his name. Therefore, her lack of native legitimacy makes her dependent on him. But this reminds us that the father is dependent too; he needs the female land to bear his name, to give him, that is, the status of father. His lack, in other words, is filled by the feminine principle and is felt in national and even continental dimensions. Feelings of insufficiency come from the father's expecting so much significance for himself.

Now, obviously, the mulatta housekeeper in the passage above doesn't need either the father of her children or of the land to legitimate herself. But for the inquisitive white man from Bogotá, it's just as obvious that she *should* need them. Nevertheless, the protagonist doesn't pursue his line of questioning and lets the woman brush him off. One of the virtues of *La vorágine* is that it allows this type of contradiction to exist without recuperating it into a totalizing, omniscient discourse about national identity and national mission. Other historical «novels» of the nation building periods tended to be more insistent and more programmatic.

THE LITERATURE OF POLITICS

During the pre-Independence period, through the nineteenth and well into the twentieth century, the disciplinary boundaries between literature and politics were flexible to say the least. Foucault's caution against reifying those frontiers is superfluous in a Latin American tradition, where professional and epistemological overlapping lasted until recent times in some countries and remains dominant in others. It is true that an intellectual division of labor can be dated from the end of the last century, when economic prosperity coincided with positivist «scientific» state policies. This tended to relieve, or exile, the literati from political responsibilities and freed them, as Angel Rama points out, to develop the preciousness of *modernismo*.[1] But, for a long time thereafter, it and subsequent literary movements didn't entirely replace the tradition of the writer-statesman.

Nation builders in the nineteenth century, such as Andrés Bello, Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento, Justo Sierra, José de Alencar, José Martí among others, were often political, military and literary leaders at the same time. As Walter Scott said of himself when he ended his anonymity as the author of *Waverley*, it had been unclear to

readers whether he was «a poet or a critic, a lawyer or a clergyman, or whether the writer, to use Mrs. Malaprop's phrase, be 'like Cerberus — three gentlemen at once.'» For the writer-statesman there could be no clear boundary between science[2] and art, narrative and fact, and consequently between ideal history and real events. Whereas today's theorists of history in the industrial centers find themselves correcting the hubris of historians who imagine themselves to be scientists, the literary practice of Latin American historical discourse had long since taken advantage of what Lyotard would call the «indefiniteness of science,»[3] or more to the point, what Paul Veyne calls the «undecidability» of history.[4] In the epistemological gaps that the non-science of history leaves open, narrators could project an ideal future based on an ideal national identity.

This is precisely what many narrators did, producing books that can be considered the classic novels of their respective countries: *Amalia, Sab, María, Martín Rivas, Iracema, Aves sin nido* and *Enriquillo*, among others. The writers were encouraged both by the need to fill in a national history that would legitimate the emerging nation and by the opportunity to direct that history towards a future ideal. To show the inextricability of history and politics from fiction in the process of nation building is the first concern of this essay. The second, and probably more polemical one, is to indicate how the historical novels produced in this process generate or reinforce what I call a discourse of gendered politics which is unavoidably hierarchical and seems natural if not ideal.

SUPPLEMENT AS HISTORY

Andrés Bello, Venezuela's famed legislator and poet, suggested the necessary connection between fiction and history in an essay written in Chile and originally called «Historical Method» (1848).[5] There he observed that it was foolish to insist on writing «scientific» — as opposed to narrative — history in the Americas. Not that empirical and «philosophical» study was invalid, but that it was misplaced in a continent where even the most basic historical data were lacking. Instead, Bello supported the more constructive and projective method of narrative. He wonders out loud if the narrative supplement itself isn't history's «truest» form; narrative's freer hand, writing from personal worries and including fabulous legends, seems to deliver a more accu-

rate picture than the one given by a still unformed «science» of history. «Do you want to know, for example, what the discovery of America was like? Read Columbus' diary, Pedro de Valdivia's letters and those of Hernán Cortés. Bernal Díaz will tell you much more than Solís or Robertson.» It is easy to see that Bello's endorsement of story telling isn't purely defensive. Narrative isn't necessary only because the gaps in our historical knowledge make more «modern» methods unfeasible; it is necessary also as a vehicle for independent and local expression. No doubt this is why Bello changed the title of this essay to «Cultural Autonomy of America».

Other Latin Americans went beyond Bello's endorsement of narrative in history; they went as far as considering narrative to *be* history, and made calls for a literary action that would fit into the general challenge of building nations. In 1847 the Argentine historian, future general and president, Bartolomé Mitre, published a manifesto promoting the production of nation-building novels; the piece served as prologue to his own contribution, *Soledad*, a love story set in La Paz shortly after the wars of Independence. In that prologue, he deplores the fact that «South America is the poorest region in the world when it comes to original novelists.» More than an esthetic deficiency, this signals social and political immaturity, because he observes that good novels represent the highest achievement in any nation (*The Iliad* figures in his list of greats). It follows that Latin American life will improve substantially once a number of good novels are written. The novel will teach the people about their history, about their barely formulated customs, and about ideals and feelings that have been modified by still unsung political and social events.»[6] Then modestly, Mitre protests that his own humble story is meant merely to stimulate other youths to write.

José Martí was another notable propagandist for the nation-building novel. Though he appreciated the literary accomplishments of contemporary European novels, he tended to feel that their ironies and pessimism would do more harm than good at home.[7] America needed an edifying and practical literature. No wonder he wrote a rapturous letter to Galván upon reading the Dominican's idealizing *Enriquillo*: «This is not a historical legend [Galvan's subtitle] but a brand-new and enchanting way of writing our American history...»[8] And extrapolating from what he considered to be the sorry state of Mexican literary dependence, Martí asked the following rehetorical questions: «Every nation should have its own special character. Can there be a

national life without a national literature? Can there be life for local artists in a scene always taken up by weak or repugnant foreign creations? Why in this new American land should we live an old European life?»[9]

All this assumes that literature has the capacity and the responsibility to intervene in history, to help construct it. Generations of Latin American writers and readers assumed as much; and they have produced and consumed foundational novels as part of the more general process of nation building. This assertive aspect of the writing project in America doesn't entirely overwhelm literature's self-consciousness as fiction nor the ironies that follow from knowing that the truths and programs that one writes can be — and to some degree are being — unwritten by the very nature of the enterprise. This self-limiting, or self-defeating, constraint is pre-inscribed on the scene of all writing. However, the constraint is just that; it is not a condition of impossibility. If writing betrays our intentions and destabilizes meaning, it can do so, logically, only because writing also promotes intentions and constructs meanings; without this double movement, we could not perceive the ironies. The concept of «erasure,» in other words, presupposes the act of inscription. And while this shuttle action between affirming and not affirming (de Man is lucid on the metaphysical trap of counterposing an absolute «denial» to the absolute affirmation that is being deconstructed[10]) is, arguably, a condition of writing in general, it tells us very little about the temporal and cultural differences among texts. If those differences are not attended to, the concept of difference is reduced to that of a text's internal incoherence resulting from the tension between saying and not saying. We then run the risk of reading all texts as equally different; that is to say, the same in their differences, or indifferent.

Since the 1960s, since Latin America's post-Borgesian «boom» in narrative and France's self-critical ebullience in philosophy and literary studies, we have tended to fix on the ways that literature unwrites itself. This, of course, is a healthy antidote for our centuries-long habit of ignoring or dismissing the gaps and the absence that partly constitute literature. To notice this shift in emphasis, though, is also to acknowledge that earlier writings/readings managed the tensions differently. In the particular case of Latin America's 19th century «historical» novels, the nagging insecurities that writing produces only peek through the more patent and assertive, forward movement of the shuttle/pen. The tensions exist, of course, and they provide much of

the interest in reading what otherwise might be an oppressively standard canon. But what I am saying is that those very tensions could not be appreciated if the overwhelming energy of the books were not being marshalled to deny them. And the energy isn't simply lost through the untidy threads of the narrative; for contemporary readers it evidently prevailed over untidiness and largely succeeded in promoting the historical and projective work that the novels intended to do. A novel like *Enriquillo* (1882) literally created a Dominican national identity that has outlived the most scrupulous and damaging criticisms of Galván's historical manipulations. And *Doña Bárbara* (1929), to take a much later example, helped to prepare a broad base for Acción Democrática, Venezuela's ascending populist party; its author would become president on that party's ticket several years later. The fact that writing tends to question its own truth and the stable concept of truth in general doesn't necessarily mean that it doubts its responsibility to convince readers of provisional or opportune truths. When the job of writing America seemed most urgent, the question of ultimate authority was bracketed in favor of the local authors. They didn't necessarily worry about writing being a supplement: that is, a consciously produced and necessarily violent filler for a world full of gaps. Empty spaces were part of America's demographic and discursive nature. She seemed to invite writing.

While the promotion of nation-building novels suggests the common goals of supplementing history and projecting ideal national identities and futures, it says very little else about possible shared characteristics. It seems difficult, in fact, to talk of the books' commonality when the societies they advocate are so different. In *Amalia* (1855), for example, the *unitario* José Mármol opposes civilization to barbarism which was the same as opposing Europe to non-Europe, white skin to dark skin, and in extreme cases, the English language to Spanish. Rosas' depravity in this novel is evident in his black supporters and hangers-on. The racism in Jorge Isaac's *María* (1867) is more subtle, taking the tragic form of impossible love and inevitable extermination for an Afrian couple; but it is no less necessary for Isaacs' program in Colombia than it was for Mármol's Argentina. Chile's *Martín Rivas* (1862), by Alberto Blest Gana, attempts to mitigate oppositions by match-making across class and regional lines. But mitigation depends on more radical change in the tragic Cuban *Cecilia Valdés* (1839, 1882) by Cirilo Villaverde, and *Sab* (1841), by Gertrudis Gómez de Avellaneda, which show that slavery and racism are the

obstacles to civilization, not the handmaids. And to complicate matters more, Clorinda Matto de Turner's *Aves sin nido* (1889) will use the opposition of civilization and barbarism to insist that Peru's only hope for future justice is to bring enlightenment to the provinces in order to liberate, not to exterminate the Indians. In a similar spirit, José de Alencar's *O Guaraní* (1857) narrates Brazil's possible idyll once Indians and Europeans learn to love one another. His later *Iracema* (1865) is a more pessimistic, Pocahantas-like story that promises political reconciliation through love but faces odds that are too great. Another so-called Indigenous novel, the Dominican *Enriquillo* (1882) — written over three centuries after Indians had been eliminated from Española — fused the legend of the noble savage with a whitewashed legend of Spanish conquerers to establish a national identity of enlightened intermarriage that was, at the same time, blind to Dominican black and mulatto masses. Dark Dominicans today call themselves *indios*.[11]

Are we to assume that the particular national contexts and the partisan programs of the various novels tend to limit any more shared ground? In that case we should ask, for example, how Bello can write about Chile and sustain an argument about cultural autonomy in the Americas; and why Mitre sets his story in Bolivia though it is relevant for his native Argentina; or why Martí celebrates a Dominican novel as a model for American writers in general. In fact, the nation-building novels share far more than general goals. Read together, they reveal remarkable points of contact in both plot and language, producing a palimpsest that cannot derive from the historical or political differences that the novels address, but from their common assumptions and strategies. Their surprisingly consistent narrative form is apparently adequate to a range of political positions; it describes a fundamental coherence in the nineteenth century canon of novels and in the political discourse it helped to organize.

Rather curiously, these «national» or «historical» novels all turn out to be love stories, romances, in the domestic or bourgeois sense, replete with stock characters and predictable relationships. Whether the plots end happily or not, the romances are invariably about young chaste heroes who quest after equally young and chaste heroines in order to establish erotic and conjugal unions which represent national unification and which can be frustrated only by illegitimate social obstacles. Overcoming those obstacles produces the desired end (as in *Enriquillo, O Guaraní, Martín Rivas*), while failure ends in tragedy

(*Sab, María, Aves sin nido*). The moralizing form appealed to the North American Cooper as much as it did to Martí, because, as Cooper boasted, the aim of romance is to deal poetic justice all around and to reach a deeper truth than mere events can show.[12] Each national romance shows variations that depend, to a great degree, on that country's particular historical context and challenges. Some nations, such as Argentina, Colombia, Dominican Republic, Chile, had recently achieved Independence and sought either to prevail over certain internal factions and/or to unify them. Others proceeded to establish an ideal of nationhood even though independence would come later, as it did in Cuba, or as in the anomolous case of Brazil, while the country was independent but still a «Portuguese» monarchy. These historically conditioned differences affect how the stock characters of romance are cast and how they fare more than they affect the structural relationships among the lovers and the antagonist who threatens to usurp the maiden from her legitimate partner. She is the object of desire. Whether she becomes rhetorically synonymous with the Land, as she often does, or with the «naturally» submissive and loving races and classes that the hero will elevate through his affection, woman is that which he must possess in order to achieve harmony and legitimacy. There is no need here to distinguish between romance and epic, refined sensibility and nation-building. In Spanish America the two are one, Chateaubriand and Walter Scott in the same pot-boilers, *pace* Georg Lukács.

One can object, of course, that these are hardly observations at all, that nineteenth century novels were almost always some variety of romance and that the Latin American books are no exception. But the necessary question that would follow is: Why did the familiar form seem adequate to the task of nation building? Why did Latin American political and military leaders cultivate and promote the romantic novel as perhaps the most significant discursive medium for national development? Evidently, they assumed certain analogies between ideal history and (domestic) romance: first, that a nation is like a family; it is founded on mutual love which insures its continuing stability and productivity. Second, that the stable and coherent identity of the family/nation bears the name of the father, so that by metonymic extension, his personal (or class, race, party) identity is a national identity. Therefore, romance accomplishes two things at once. It establishes national unity through love; and it organizes that love through the father's will.

Some of Mitre's readers have been understandably confused if not critical and condescending because of the predictable romance that follows his manifesto for an autochthonous literature. The first chapter of *Soledad* is called nothing less than «Conjugal Scenes.» But if you accept my formulation of the founding novels, you may agree that Mitre did in fact answer his own call to action. To marry national destiny to personal sentimentalism was precisely what made his and others' books peculiarly American. On the one hand, little seemed to determine the direction of historical discourse from the middle to the end of the nineteenth century, since, as Bello seemed to complain, basic data were lacking. But on the other hand, and this is my point, not just any narrative filler would not have done.

The glee I surmise in Bello's exhortation to supplement history surely owes to the opportunity he perceives for projecting an ideal history through that most basic and satisfying genre of Romance. What better way to argue the polemic for civilization than to make progress the relentless motivation for a text? To read on, to suffer and tremble with the lovers' drive towards marriage, family and prosperity, and then to be either devastated or transported in the end is already to become a partisan. Meanwhile, the implied or explicit identities of the lovers as the male People and the female Land extend the romantic discourse to politics and economics. Construction of these identities, and by extension a national identity, is precisely what makes the romance foundational.

THE PRISONHOUSE OF ROMANCE

Probably the most stunning feature of the romance-palimpsest I am describing, its one invariable point of contact, is the particular kind of desire that motivates all these books. At the first level, it is the desire for conjugal harmony; and at one allegorical remove, it is for political unity and economic productivity in the nation/family. But we can also read this drive in terms of Lacan's thesis about desire being that which exceeds the demands we can make consciously, so that desire is relentless and unsatisfiable.[13] Lacanian desire is ultimately for return to the «Imaginary,» pre-verbal harmony that a child enjoys with its mother, a harmony of feeling that has no need to distinguish between words and things, signifiers and signifieds, self and other. There are no gaps in the Imaginary that would allow for interpretation

and difference to unhinge the stability of meaning. All this changes when the child is inducted into the «Symbolic» realm of language and of the father. The new consciousness that words and things are always separated by a distance that allows for struggle over meanings wrenches the child out of the Imaginary's simple dyadic equivalencies. From this moment, the human temptation, according to Lacan, is to re-establish those equivalencies and the stable harmony of the Imaginary.

This suggests a profound and disturbingly tenacious reason for romance's resilience as perhaps our most basic narrative habit. If desire is what makes us human, and if that desire is to fix meanings and identities (the gendered terms of a nuclear family being among the most basic since the rise of the bourgeoisie), then romance turns out to be nothing less than the allegory generated by the ideal and desired gender types of our collective Imaginary. Put the active, worldly male principle together with the receptive nurturing female and you get a love story between unequal partners, between the quester and the object of his desire. It seems natural; it feels right. Romance is the most fundamental fantasy of our many and relatively varied patriarchal cultures; we learn the rhythms of male desire and female enthrallment at home, from the media, in our nationalist/populist cultures. I will suggest that those cultures are founded or at least reinforced by the romances we call historical novels. And by raising the ideal gender types to national proportions these books enact the inequality by using different rhetorical moves: metonymic aggrandizement for the male; metaphoric substitution for the female.

Perhaps our gendered Imaginary is what makes Northrop Frye's point about romance being the structural core of all fiction ring so true.[14] The fact that Frye had earlier dissected fiction into four poles of emplotment (romance, tragedy, comedy, satire), and that Hayden White inherited them for his anatomy of nineteenth century historiography,[15] doesn't mean that all plots were created equal. On the contrary, they suppose only one original signifier: Romance. The others are corruptions or trivializations of the narrative standard. This is why we can read even the frustrated romances — narratives of unsatisfied erotico-political desire — as variations of the pattern.

S (Romance) ---------- -S (Tragedy)
-S (Comedy) ---------- S (Satire, not S)

The poles develop from one norm in neat Greimasian order. The apparent diversity, which turns out to be variations on one theme, should remind us how constraining structuralist and Imaginary oppositions can be. They tend not to recognize, and therefore to exclude, possible differences (such as gender and genre transgressions) that don't fit the pattern. Ideal and stable categories of thought are under attack today from a variety of quarters: the post-structuralist critique of Western metaphysics; the Lacanian denunciation of ego-reinforcement; feminist proposals for shared parenting, which should, by the way, produce a very different Imaginary from the one that locks us into romance. But narrative itself, the very medium of romance, has a far longer tradition of casting doubt on its own alleged ideals without necessarily giving them up.

My definition of romance as the narrative representation of desire is intentionally broad. It is meant to include the adventure stories that North Americans since Cooper and Hawthorne[16] have called romances in an effort to distinguish themselves from the «female scribblers» of the sentimental love stories they called novels.[17] This traditional gender-genre divide, inherited from England via Scott,[18] apparently contrasts with my perhaps more casual or current definition of romance as a love story. But recent critical revisions of the distinction show how the genres bleed into one another even in their own nineteenth century terms. The idealizing «new-comic» plot of the historical romance (boy gets, loses, and regains girl) is evidently a love story; while the sentimental tales of seduction, repentance and female triumph are in America quite as allegorical and morally ideal as the patriotic romances.[19] Whether we fix on a notion of romance as an erotic quest for stable love or on romance as the quest for freedom that apparently gives up stability, the North American examples finally bring their heroes home or watch them self-destruct.[20] And in the terms of our contemporary criticism the difference becomes even more blurred, because today's theories of the novel tend to distinguish it from nineteenth century American works in general. If novels resist or self-consciously construct a narrative closure,[21] neither the high-minded adventure stories nor the sentimental tales of this hemisphere qualify as examples. Their desire is ultimately contained in the lap of family life.[22] I don't want to deny the usefulness of trying to distinguish between the forms in North America, but to suggest the difficulty of insisting on a strict binary opposition[23] when both «genres» produce a palimpsest of stock gendered characters driven by

a desire-for-stasis that feels like morality.

In Latin America, a possible contradiction between romance and novel is even less apparent, perhaps because there were few if any successful female «scribblers» who could threaten the male writers to the point of denying their kinship. Novels, as we saw, were written by and for Latin America's «active (male) citizenry.»[24] Perhaps, too, these authors sensed the limitations of adopting only Scott's historical romance to the exclusion of the more ambiguous or tragic European sentimentalists. First of all, the Latin Americans were at a linguistic distance from Scott; and second, their societies had not yet achieved a hegemonic structure that could manage the fragmentation along class, race, and regional lines. Unlike Scott or Cooper, Latin American authors could not portray what Lukács would call the mediocre hero of historical novels.[25] Although heroism begins at home in their romances, it continued to be exceptional and to provide a model rather than a norm. Scott's step up to middle-of-the-road modernity is possible, of course, only because England had already achieved its «progressive» bourgeois formation. And the happy outcome of her history produced an entire class of heroes; that is to say, winners. But for countries such as Germany or Italy, where the unification of a modern bourgeois state was frustrated, so too was the project of writing celebratory Scott-like novels. Like the Latin Americans, the «underdeveloped» Europeans sought to overcome political and historical fragmentation through love.[26] Scott was certainly a model of what a fully integrated national culture would be; but in order to work for his willing heirs in many cases he first had to wed Chateaubriand, or Rousseau, or Stendhal. It was their lachrymatory (and in Chateaubriand's case exoticizing) sentimentalism that helped to supplement the histories which lacked usable, that is, constructive and flattering, data.

The real problem with this project, though, was that the historical narrative form implied by a national romance's «quest» for identity continually threatened to corrupt the ideal. The dangers came from the inevitable excesses of narrative dynamism, from attending to the specific, «sub-lunary»[27] events of a particular country, and from the temptation to destabilize and «democratize» by domesticating the romance. If the object of romance was to step out of the dynamic time-driven Symbolic realm into an Imaginary end of time, the step, the process itself leads through the slippery and treacherous world of differences. At least one American writer achieved the transparency

between self and ego. He is Walt Whitman, and his solution was to avoid narrative. As a poet Whitman could be free of desire and its quest; he was the proud and invulnerable result of process. «Song of Myself» simply presents the ideal ego in a poem as static as a mirror. Already transparent, Whitman pulls his lovers/readers into the mirror as he compels them to fix a formative and narcissistic gaze on him.

RE-PRODUCTIVE LOVE

But Whitman's accomplishment remains egotistical by the standards of nation-building romance, because the relationships he established are finally sterile. He un(re)productively transforms readers into clones; but he can't make babies. Part of the conjugal romance's national project, perhaps the main part, is to produce legitimate babies, literally to engender civilization. Let us remember that the challenges of the second half of the nineteenth century were more often internal than external. The uncompromising and heroic militarism that expelled Spain from most of America was now a threat to her development. What America needed now were civilizers, founding fathers, not fighters. Juan Bautista Alberdi, whose work became a standard of political philosophy throughout Latin America, wrote: «Our revolutionary wars sought to establish liberty from outside oppression...what we now need is liberty within. But as these two freedoms are not achieved by the same means, to seek liberty within through violence rather than through peace is like trying to force the earth to produce grain by constantly digging at it and shifting the soil, thus making the harvest impossible.»[28] Alberdi advocated *husbanding* the land, engendering weatlh, progress, commerce and industry, but most importantly, people. «The only sensible constitution for a country in this condition is one which will make its wilderness disappear... In America *gobernar es poblar*...»: with European immigrants, that is. Few slogans have caught on and held on so well as this one. Father your countries, Alberdi was saying; they have already been conquered and now they must be loved and worked.

During the 20 years that he was defining these political *Bases*, turning from sword-wielding Joshuas to plough-making Isaiahs, we have seen that novelists were also turning one thing into another: sentimentalism into valor, romance into epic, husband into hero. This helped to solve the problem of establishing the white man's legitimacy

in the New World, now that the illegitimate conquerors had been ousted. Without a proper genealogy to root them in the Land, the creoles had at least to establish conjugal and then paternity rights, making a *generative* rather than a *genealogical* claim. (Some «Indian» novels [*O Guaraní, Enriquillo*] will claim genelogical rights as well by marrying the indigenous nobility to Europeans.) They had to win America's heart and body so that the fathers could found her and reproduce themselves as cultivated men. To be legitimate, their love had to be mutual; even if the fathers set the tone, the Mother had to reciprocate.

We should note that this love is sentimental and not romantic in the sense of unrequitable and non-mutual that describes European literary affairs of the same period. René Girard writes that «Romantic passion is ... exactly the reverse of what it pretends to be. It is not abandonment to the Other but an implacable war waged by two rival vanities.»[29] When for example, Stendhal's Mathilde de la Mole, in *The Red and the Black*, finally admits her passion for Julien, when she considers herself his slave, the struggle for recognition between them ends and his passion cools. Before this scene he had temporarily made her indifferent by revealing his love. This kind of erotic flirtation with no object but conquest and therefore elimination of the other is decidedly un-American. *Martín Rivas*, will in fact, re-write and «correct» Stendhal's frustrated romance by having the provincial secretary, Martín, actually marry his boss's daughter, Leonor. At least as early as Shakespeare's *The Tempest*, when Prospero legitimately exercizes his rights and Miranda marries for love, the Americas seemed to be the place for romantic love to become legitimate in marriage, whereas it had been largely extra-marital since the troubadours. As the adorably foppish Agustín remarks in *Martín Rivas*, «The French ... say: *l'amour fait rage et l'argent fait mariage*; but here love makes both: *rage et mariage.*»[30] The object here is not to tease but to make babies. The fathers can't afford to eliminate the mothers, but they must subsume them, to the point that love can verge on narcissism. And although Girard notes that the only enduring love for the romantics is narcissistic,[31] for American domestic and productive love, narcissism was a sterile trap.

Unproductive eroticism is not only immoral; it is often related to the barbarous pre-history of the American mission and can be represented by «unnatural» women for whom sensuality is power. Because their power competes with that of the fathers, the active Doña Bárba-

ras of foundational romances have to be eliminated along with the gauchos, the local caudillos and other anachronisms, including the perennially immature wards who are sexual subjects only if they are perverse. In romance, the adversaries are almost always the brutish bosses, as opposed to immature wards, since the genre tends to make innocence synonymous with chastity. The heroes' adversaries are typically bullies; and their passion is lust rather than love, as in, for example, Loredano (*O Guaraní*), Ricardo (*Francisco*), Mr. Danger (*Doña Bárbara*), Valenzuela (*Enriquillo*). They are macho rather than manly. If this distinction is somewhat vague, the vagueness should suggest at least one trap in romance; it valorizes virility as a uniquely male attribute by definition, while it tries to distinguish between good and bad men. The interdiction against exercizing power, usually coded as pursuing sexual desire, goes for any mix of old world habits and the new acquisitiveness, because they threaten reasonable, chaste, love and may block the liberal project of commercial development. Natural women (María, Amalia, Mencía, Marisela, Leonor, although this last one is wonderfully willful) of course don't need any power because they don't make their own history. Instead, like the Land, they are husbanded by the firm but generous patriarchs.

Already we see that the continent as consort is often a split identity between the legitimate (castrated) and illegitimate (castrating) mother: docile, submissive femininity and the perversely powerful female. They tend to appear poised against one another in the romance: «infantile» Alice and dignified Cora in *The Last of the Mohicans;* Christian Mencía and her glorious but pagan grandmother Anacaona in *Enriquillo*; Alicia and Griselda (Truth and Forebearance) against the Turkish Zoraida Ayram (whose name spans the alphabet, but turns it upside down) in *La vorágine* (1924); Amalia and Florencia against Rosas' sister-in-law, Doña María Josefa in *Amalia*; Marisela vs. her barbarous mother in *Doña Bárbara*; and Mercedes vs. Nati in *La última mujer y el próximo combate* (1971). A comparable split for the men distinguishes between the Father-People and the Usurper, although this split seems to be more motivated by this narrative of rivalry and inner conquest than is the dissection of women into ideal types. But if the object of inner conquest means more than just peopling the Land, if, as we have seen, the civilizing project is an Oedipal drama that depends as much on neutralizing the mother as on conquering the father, then conquest means the victory of the phallus over female empty or disorganized space. Curiously, the women tend

to stay two-dimensional, as if the entire project hung on distinguishing rational from irrational sexuality in order to fetishize them as good and bad objects. But the rival men have more trouble looking different. The fathers are machos with rights to their Land; and their antagonists are machos without those rights. The distinction is legal, so that virtue in one is vice in the other. Since the Usurper can be cast as the older and now illegitimate father, we can obviously see that the metonymous relationship between patriarchy and patriotism tends to spill over to include both men.

As for the female struggled over, a reifying metaphor, not metonymy, represents her. Woman is typically replaced by the equivalent term Land. She can also be metaphorized as other objects of the male desire to lovingly subordinate political factions and ethnic differences into a harmonious and hierarchical nation/family. In the iconoclastic case that female desire motivates the narrative (as it does to some extent in *Doña Bárbara* and certainly in *Cecilia Valdés*) the results are inevitably tragic. We can interpret this as an expression of criticism against a paternalist and racist society where neither Blacks nor women are allowed to act on the desire that motivates them, or even to feel desire. A more likely interpretation, however, is probably that female desire rhetorically signals an unnatural and therefore a doomed romance. In Cecilia's case, the affront to nature is underlined by the incestuous character of her affair with Leonardo. When men desire, the husbands are of course more sensitive and loving; this gives them legitimacy and, as we'll see, suggests a route beyond the polar oppositions of romance. But from the point of view of the woman, the victory of one rival over another may be perceived as substituting one more or less severe master for another. The denial of continuity between them in the national romances creates a blind spot in the resulting political discourse called populism, which promises democracy and affirms patriarchy.

A GENDERED POLITICS

That sentimental love should serve as the paradigm for establishing nations is the issue I have chosen to focus on. As for its importance, I invite you to think about a certain coherence in the Latin American discourse of nationhood that even today describes the relationship between the People and the Land in terms of familial love. It

is a discourse inherited from the sentimental rhetoric of the nineteenth century fiction that helped to define national identity and mission after the exahusting wars of Independence and during the long struggle for abolition in Cuba and Brazil. Even the civil wars that generally followed Independence often became contests between rival Suitors for the love of the Land; that is, for the nation's resources.

The rhetorical inheritance is so commonplace in Spanish American culture that it may seem banal to point it out. The Land is the beloved object of the People's devotion in countless popular songs, exalted poems and political speeches. But not to point it out preserves the apparent naturalness of the rhetorical construct and its sexually charged politics based on male and female types. Those who fit neither category — because of racial difference — are recuperated as children, or better as wards, eternally immature and dependent. Sexuality in them is nothing less than monstrous. This relates them to women and reinforces the typically colonial «mixed economy» of domination in terms of sexual desire and racial domination. Although it appears that women, seen as «good objects,» enjoy an advantage, both they and the wards take their respective places in the family hierarchy in which the father desires their love and demands their subordination. Whether the dependent is a good or bad object is less important in the long run than the fact of a mutually reinforcing reification.

The relationships among romance, miscegenation, and misogyny need to be developed as we reread Latin American novels. Repeated patterns in the romances suggest that, rhetorically at least, racial divides can prove to be more flexible than gender distinctions. The heroes and heroines of the nineteenth and twentieth century Latin American founding fictions can be Indians, Mestizos, Blacks, Mulattoes; yet they must not budge from the simple and idealized gender types derived from a European romantic imagination. When, the protagonists do violate the decorous limits of their assignments, they are usually redeemed from error, or they are censured. In these books, gender prejudice tends to be more rigid than racism, but it seems to be more accommodating. As long as women learn to behave «naturally,» by subordinating themselves to men, they can be admitted into the legitimate nation/family as respected junior partners. The distinction between male and female gives the most fundamental structure of the paternalistic hierarchy on which romance and the newly developing American nations depend.

Racial differences, on the other hand, are rhetorically less de-

pendable supports for the hierarchy. Our real history of race relations in the Americas is brutally clear about how a racial chain of command was established, and about who suffered or profited thereby. But as a code for domination in the generally liberal discourse of the founding fathers, racism seems always to have been more suspect, and therefore more visible, than sexism. The authors of romance knew, at some varying level, that American Indians had legitimate rights to these lands. Many also knew that the Africans whom they forced into slave labor were no less men then they. And the entire philosophical and narrative tradition of the «noble savage,» especially in the New World's uncontaminated environment, made numbers of these writers waver as to who their real heroes might be. When they opted for Indians and Blacks, by the way, it was generally for the «savages» of noble blood.

Thanks to the apparent naturalness of reifying and subordinating women to their more rational and fully human men, racial and class subordination could be reintroduced in romance by coding it in gender related terms; that is, by attributing female characteristics to the other wards of the fathers. Once Blacks, Indians, and the popular classes were described as lacking initiative, docile, perennially childlike, not entirely educable, possessing magic powers, or being so natural that they were really part of nature rather than culture, they too could be subsumed in a hierarchy that «given» gender relationships made possible. Color or origin could then seem circumstancial to subordination. That subordination seems proper in romance's mutually legitimating gesture of paternal love. The fathers acknowledge their wards as family members, and the wards recognize their husband/father as the legitimate head of the household. When they are not absorbed into this domestic hierarchy, it is because the Black, Mulatto, or Indian protagonist is as good as white. He repeats the ideal characteristics of romance's white heroes, so that historical and cultural differences are minimized or erased. (See the examples of Sab, Francisco, Pery, Enriquillo.) The difference they do exhibit is what distinguishes them from the «feminized,» alternately submissive and irrational, groups from which the heroes come. They are exemplary characters, but not exemplars of their people; therefore, accepting them as equals presents little danger to the hierarchy.

FROM ROMANCE TO LOVE

The critique of a centered hierarchical discourse that I associate with romance has a long tradition in narrative itself. Even the national romances are hardly one-dimensional or identical to one another. Books such as *La vorágine* by José Eustasio Rivera fit the frame only enough to unhinge it. To some extent practically every book considered here produces features that can't seem to fit an ideal romance paradigm, though the fundamental desire for conjugal/national love remains constant. The «anomalies» answer in part to narrative's own Symbolic order that pulls away from an idealizing Imaginary, and also to specific historical contexts and concerns. A mandate to develop that history, after all, was the manifest reason for writing romance. The open, unpredictable, and yet unorganized history was the source of material which could be manipulated into the romance form, but not entirely. The responsibility to build individual nation imposed a need to address specific challenges. At the same time that differences exist, so does the paradigm, because these foundational narratives pull the historical data nervously into place.

If the historical romance was relentlessly reconstituted by the founding fathers each time experience and their own narratives corrupted it, this owes to their «principled» stubbornness about finally getting history onto the right track. The national romances try to control irony lest it confuse the poles of good and bad, male and female, civilization and barbarism. Understandably, jokes in a manifesto can hardly be made at the writer's own expense.

By the 1960s Latin American narrators were ironizing more than sermonizing, perhaps because a Continental pessimism set in once the projects of import substitution failed under the pressure of renewed dependency on the U.S. Or perhaps the writers grew generally tired of what had become a Manichean tradition that confidently pitted the other against the self, legitimate husband against Usurper. The narrative «boom» of the 60s and 70s, with its precursors in the ironic works of Rulfo, Carpentier and Borges, did more than unhinge the populist and heroic trajectory of foundational romances. At the same time, these novels often focused a relentless and destabilizing attention to the tropes that generated that trajectory. After Rulfo's *Pedro Páramo* (1955), the meanings of such words as father, *patria*, love, and legitimacy had lost their moorings, except in consciously patriotic books.[32] This critical fixing on the component parts of our inherited romantic

discourse is at least one way of understanding why «boom» and post-«boom» novels are often called «novels of language.» One of the most brilliant examples I know of is the Cuban Antonio Benítez Rojo's *El mar de las lentejas* (1979). Its painstakingly documented material and evident concern with history make the author qualify it as a post-«boom» novel. As a historical novel it also distinguishes itself from pre-«boom» romances. The book dissolves each of its multiple protagonists' romantic projects, be they the medieval crusade of Felipe II or John Hawkins' love affair that would bind merchant to adventurer, and sends them all crashing into a sea (or soup) of islands that repeat themselves vertiginously. The geographical and historical excess of codes explodes any center and makes narrative (read romance) technically impossible. Impossible, that is, to stabilize or to dictate single-mindedly.

We can, I think, also take a lead from the very foundational romances that prepared the populist rhetoric, to steer between the impractical Scylla of discarding the pervasive culture of populism and the unpromising Charybdis of simply joining it. One course could be to follow the sentimental qualities of the first heroes of romance. We may remember that, juxtaposed to the brutish machismo associated with barbarism, was the feminizing sentimentality of the civilizing fathers. Of course the juxtaposition responded to a period when military heroism seemed anachronistic whereas today it does not. Latin American needs all levels of heroism now that the civilizers to the North look more and more like barbarians. But if we reread the early fathers of Latin America and see them practice the otherness of woman in themselves, if we stop ignoring the feeling side of our Doña Bárbaras or the passions of our Marías, there is no reason why only women should be gentle or only men be heroic. This acknowledgment of otherness might provide a wedge into the polarized gender roles of the political imagination we have inherited. Then family would not necessarily assume patriarchy and populism might not imply hierarchy. Or, better yet, in the impossibility of society,[33] populism would self-destruct into a new discourse of differences.

NOTES

*Unattributed translations both in the text and notes are mine.

1. Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (Universidad Central de Venezuela, 1970), 29-30.

2. Walter Scott, *Waverley* (London: J.M. Dent & Sons, 1969). Originally published in Edinburgh, 1814.

3. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword by Frederic Jameson. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

4. Paul Veyne, *Writing History*. Trans. Mina Moore-Rinvolucri (Middletown: Wesleyan University Press, 1984). In one chapter called «History Does Not Exist,» Veyne makes a point similar to Bello's, but makes it more generally: «Science is de jure incomplete; history alone can be allowed de facto to have gaps — because it is not a fabric, it has no weave.» (p. 18). In another, called «Plots, Not Facts or Geometrical Figures,» he writes: «All depends on the plot chosen: in itself, a fact is not interesting or uninteresting;» (p. 33) and later, «every fact» is surrounded with an implicit margin of the non-eventworthy, and it is that margin that leaves room to arrange it otherwise than has been done traditionally. Finally, since the «fact» is what one makes of it if one has the necessary flexibility, the discipline with which history can be compared is literary criticism» (46).

5. Andrés Bello, «Autonomía cultural de América» (*El Araucano*, 1848) in *Conciencia intelectual de América*, ed. Carlos Ripoll (New York: Eliseo Torres, 1966), 48-49.

6. Bartolomé Mitre, *Soledad* (Buenos Aires: Editorial Tor, Lecturas Selectas, n.d.) Prólogo, 9-11.

7. Among the Europeans Martí preferred Galdós to many others for moral rather than esthetic reasons. «*Gloria*, like *Marianela*, are not only literary but also beneficent works. Of course they don't add much to our language, which hardly suffers thereby; but, they do add so much sweetness to the heart! They decide moral issues with so much correctness! And warn men so affectionately about the tremendous dangers of intolerance! ... That's why they can be recommended to fill our leisure hours profitably, unlike those aberrations of Pérez Escrich that lead taste astray, falsify the passions, prepare us badly for life, and fill the mind with useless and bothersome burdens. These objections can never be made about tender *Gloria* nor about the deliciously sad *Marianela*» (printed in *La Opinión Nacional*, 5 May 1882; in José Martí, *Obras completas* [Havana: Editorial Ciencias Sociales, 1975], 23:290).

Thomas Jefferson had a similarly «positivist» position; he expressed general approval of «works of the imagination» as being able, more than history, to 'possess virtue in the best and vice in the worst forms possible.'» Leslie Fiedler calls this a «chillingly rational approach to art.» See Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (New York: Stein and Day, revised ed. 1966), 32.

8. Letter by José Martí to Manuel de Jesús Galván, dated Sept. 1884, New York. Reprinted as preface to *Enriquillo* (Mexico: Editorial Porrúa, 1976), 5.

9. For the reference to literature in Mexico see José Martí, 6:227 (originally published in *Revista Universal*, Mexico City, 8 June 1875).

10. Paul de Man, *Allegories of Reading, Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, especially chapter 6, «Rhetoric of Persuasion» (New Haven: Yale University Press, 1979).

11. Thanks to the legend that Galván helped to create, blacks are considered foreigners, Haitians. The Dominican historian Franklin J. Franco highlights this commonplace of Dominican culture by writing: «en Santo Domingo no hay negros. Cuando un hombre de piel oscura cumple con la documentación oficial de identidad personal, en el apartado correspondiente al color, se lee: indio.» [«in Santo Domingo there are no blacks. When a dark skinned man fills out his official documentation of personal identity, he writes in the space for color, Indian.»] *Trujillismo: génesis y rehabilitación*. (Editora Cultural Dominicana, Santo Domingo, 1971), 67. For an extended discussion of Galván's achievement in racial alchemy see my *One Master for Another: Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels* (Lanham, MD: University Press of America, 1984), chapter 2, «The Other Enriquillo.»

12. The distinguishing characteristic, as Cooper boasted, was that romance aimed to deal poetic justice all around, and thus to achieve a higher truth than any available from chronicles where too many heroes marry the wrong girls. See Perry Miller, *Nature's Nation* (Cambridge: Belknap Press, 1967), «The Romance and the Novel,» 241-278, especially 250.

13. If the Imaginary is the realm of mother and child, self and ideal mirror image, even readers unfamiliar with Jacques Lacan can guess that the father dominates the Symbolic order, otherwise known as the Law or Language, that sends the child out of Eden. The agent of displacement is more specifically the phallus, that signifier of signifiers and harbinger of the rest of the Symbolic system. As the object of the mother's desire, the phallus disrupts the Imaginary realm and sends the child out into the world of unstable signifiers where it attempts to become the object of the mother's desire so that harmony can be restored. Another way of plotting the shift from the Imaginary into the Symbolic is to observe that once the child learns that the image in the mirror or the mother can be absent, it tries to compensate for the loss by language; that is, by the very intrusion that both corrupts the harmony and seems to promise a restitution. See his *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton & Co., 1977).

14. Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), 15. On p. 177 he writes: «In projected romance the past becomes the mirror of the future, ...» (Frye minimizes the importance of the «displacement» that novels visit on romance, 38).

15. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973) p. x and developed throughout the book. See also his recent article, «The Question of Narrative in Contemporary His-

torical Theory,» in *History and Theory*, 23:1 (1984), 1-33. Here, like Veyne above, White demonstrates the inescapability of narrative in history.

16. Hawthorne, as well as his admirer Melville, insisted on writing and defining his writing as Romance as a matter of national pride in and responsibility to an alleged particularism. His preface to *The House of Seven Gables* (1851) has this to say: «When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a Novel.» Undoubtedly, Hawthorne was hereby distinguishing his ambitious and broadly social projects from those sentimental ladies' novels. Although, certainly their projects to portray and to win gender warfare were no less ambitious; nor were their assumptions about the ultimate their seducers less transcendent.

17. In this different and apparently more heroic, male-centered reading, romance is an adventure story of individualists, which is why North American novels such as *Huckleberry Finn* and *Moby Dick* qualify as examples of the genre. And Perry Miller was convinced that American romances were precisely not novels because they were not love stories; here the genre was about furious male activity in an exotic or somehow precivilized setting; it was about the confrontation between Nature (Sarmiento would call it barbarism) and Civilization in larger than life allegorical formulae. «[T]he true burden of Romance in America, ... was not at all the love story. What all of them were basically concerned with was the continent, the heritage of America, the wilderness.» (Miller, 252). The distinction, though, seems to miss one of the most salient points of the allegory to which Miller refers; the wilderness was woman, the object of man's desire and thus the source of his guilt as a conqueror.

18. Dr. Johnson distinguished between the two by defining romance as «a military fable of the middle ages; a tale of wild adventures in love and chivalry.» The novel, on the other hand, was «a smooth tale, generally of love.» But Walter Scott adjusts Johnson's definitions in his own article on romance (1823) for the *Encyclopedia Britannica*, stressing the novel's «ordinary train of human events [in] the modern state of society. (Walter Scott, «Essay on Romance,» in *Essays on Chivalry, Romance and the Drama* [London: Frederick Warne, 1887], 65-108). That is to say, or imply, that it is a lesser genre, probably fit more for lady writers and readers than for robust men. Scott claims, and is largely granted, significance as a historian because he is a «romancer,» concerned not only with the «marvellous and uncommon,» but also with the extra-personal and social dimensions of a collective past. Nevertheless, as late as 1829 when he re-issued the *Waverley* novels under his proper name, Scott made little if any distinction between romances and novel in his «Advertisement,» «General Preface,» or his «Preface to the Third Edition.» The terms seem interchangeable, despite the fact that a distinction had been brewing in England for decades before Scott wrote (Miller, 243). Perhaps that critical difference owes to Scott's strategic denial of a penchant for the newer, bourgeois

and sentimental novel. Certainly his stories qualify as love stories despite their historical detail. He, in fact, helped to domesticate romance, to bring the adventurous hero back to earth and back home. And home was Rowena, not Rebecca; it was the legitimate prescribed family.

Leslie Fiedler is especially astute in unravelling this seam between the genres. He traces the American fate of the Richardsonian sentimental novel and the later Scott-ish historical romance; and the fate was to have the one bleed into the other: what he calls the inevitably idealizing «new-comic» plot of the historical romance (Fiedler, 166-69), and heroically feminizing gender warfare of sentimental novels. Fiedler reads them with an appropriate male paranoia, as dramatizations of «the emasculation of American men» (Fielder, 89).

19. The traditional opposition in North American criticism between romance and novel breaks down further in Myra Jehlen's reading. The strict and abstract moral code that organizes American «romances,» through often equally abstract characters makes Billy Budd bless his executioner for defending social stability; it also makes Henry James typically bring his heroines to the point of recognizing their error and choosing to be good and to fit into an established bourgeois society, while Flaubert's Emma Bovary can only learn that she has no good choices. Not that American heroes expect to win, but that their losing is a martyrdom to the unquestioned values of a status quo. For the novelist Flaubert, the rise of capital was a historical catastrophe; for the romancer James, capital was simply a fact of life, because America offered a way of transcending class and history. Jehlen will further suggest that the core of America's stable and transcendent ethics is the bourgeois family which has «inspired the strident masculinity, even the celibacy of its heroes.» We can say, in other words, that the domestication, or «bourgeoisification,» of romance in the Americas either assumes that the hero is a lover turned husband, or it assumes that he should be. See Myra Jehlen, «New World Epics: The Novel and the Middle-Class in America,» in *Salmagundi*, a Quarterly of the Humanities and Social Sciences, 36 (1977), 49-68.

20. See Jehlen.

21. When Georg Lukács argued for generic specificity in the *Theory of the Novel* (trans. Anna Bostock, [Cambridge: MIT Press, 1971; originally, 1915), he tried to distinguish it from epic, rather than from romance; «The epic gives form to a totality of life that is rounded from within; the novel seeks, by giving form, to uncover and construct the concealed totality of life... [T]he search, which is only a way of expressing the subject's recognition that neither objective life nor its relationship to the subject is spontaneously harmonious in itself, supplies an indication of the form-giving intention.» In the 1930s Ernst Bloch and Mikhail Bakhtin would alternately describe the novel's procedure as creating itself around an empty center (Ernst Bloch), and as a contested dialogical space that exceeds authorial control (M.M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination* ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, University of

Texas Press, 1981); that loss of control or absence thus becomes an imperative to discovery, and the novel, discovery's uncharted process. But along with the open and alienated space of the novel, these theorists also suggest the inevitability of some kind of closure, some coherence or vision of totality at the end of our reading. For the early Lukács, the novel is our modern vehicle for re-integrating ourselves to the world; for Bloch, it's the means of filling up the emptiness; and for Bakhtin, it's the only discursive space that's broad and deep enough to finally represent a social totality. In other words, novels, like romances, allow for a narrative closure and perhaps also for an ethical recuperation.

22. Although she seems to keep the traditional distinction between American romance and European novel, at least for the nineteenth century, Jehlen's emphasis is far greater on the geographical than on the generic difference. She attributes to American writers a reflex to recuperate all doubt and ambiguity and thus to write romance; the reflex comes from a fundamental confidence in America as Western civilization's great second chance; whatever America is is right, and therefore should be affirmed. Even writers like Melville and Henry James become apologists, in her terms, for a social order that looks natural and God-given, so that either questioning it or suggesting alternatives, as European novels regularly do, amounts to blasphemy. In her own critical move she too recuperates American novels into romance; given the imputed transcendence of middle class morality, there seems no way out. (See Jehlen, «New World Epics.»)

23. Henry James, for one, continually waffled between affirming and denying the differences. At first he scoffed at ante-bellum romance writers (principally Melville and the Hawthorne). After the Civil War, the grandiloquence, the allegorical pretension of conventions taken for a philosophy, and the system of correspondences with Nature that American romance assumed no longer convinced either the public, which was gobbling up English «novels» (Miller, 257) or younger writers such as James and William Dean Howells. But for all his impatience with romance, James was an ambivalent practitioner; and as a critic he was circumspect enough to know it. He objected to the flamboyant nationalism of Romancers such as Cooper; yet the objection, says Miller, came from a devoted patriotism. «'We must of course have something of our own — something distinctive and homogeneous.' He thought we might find this in the American moral consciousness,' our unprecedented spiritual lightness and vigour'» (Miller, 267).

24. I take the term from Michael Conniff, ed. in his «Introduction» to *Latin American Populism in Comparative Perspective* (Albuquerque, University of New Mexico Press, 1982) 3-30.

25. By the 1930s, Lukács had reduced the difference between epic and novel to a numerical concept of heroism: the epic hero was singular and eccentric, as opposed to the typical and average quality/quantity of the novel's hero. Lukács' adoption of Scott as a model, and his denigration of Chateaubriand as a shameless cutter and chopper of history (*The Historical Novel*, trans. Hannah and Stanley Mitchell [Boston: Beacon Press,

1963], 290), put him on theoretical ground as slippery as the one Henry James practically acknowledged. The 1915 distinction between what is and what is not a novel probably prepared Lukács' step (back or forth) into a popular front celebration of romance, which he called the historical novel. Once he attributed a totalizing vision to both epic (where it is found) and the novel (where it is made, or revealed) the similarities start to outweigh the differences. And if the novel has to achieve totality, romance, with its conventions and dependable transcendence, gets there faster; or rather it knows it will or should get there. Some deplored Lukács' philistinism and his re-inscription of well-worn patterns onto a communist history that seemed to break from them. (See his reference to Bloch in the preface to *The Theory of the Novel.*) But in 1937 when he published *The Historical Novel*, and when other anti-fascists were preparing to fight, some ready-made answers evidently seemed to be no small advantage.

26. Lukács points to the strategy, but doesn't call attention to the recurring pattern or to its relevance even for Scott. «Thus, while Manzoni's immediate story (in *The Betrothed*) is simply a concrete episode taken from Italian popular life —the love, separation and reunion of a young peasant boy and girl — his presentation transforms it into a general tragedy of the Italian people in a state of national degradation and fragmentation;» into «*the* tragedy of the Italian people as a whole.» (*The Historical Novel*, 70, Lukács' emphasis). Gogol, too, concentrates the downfall of the Cossacks in the romance of *Taras Bulba*. It is «the tragedy of one of the principal hero's sons who, in love with a Polish aristorcratic girl, becomes a traitor to his people» (74). We may add that Latin American «historical novelists» found themselves in a similarly pre-modern situation. Therefore, their histories tend to be more projective than retrospective, more erotic than data-driven. How typical, then, is Scott's accomplishment, and how accurate is Lukács in making that accomplishment the measure of historical novels outside of England? It seems that Lukács has followed Marx's example in *Capital*, where a discursive slippage begins by claiming merely to describe the case of England and then moves on to using that description as a normative model for other countries.

27. This is a term Paul Veyne uses to denote non-ideal, that is non-predictable, events which the historian has to encode.

28. Juan Bautista Alberdi, *Bases para la organización política de la República Argentina* (Buenos Aires, 1910). Quotes here come from John A. Crow, *The Epic of Latin America*, 3rd edition (Berkeley: University of California Press, 1980), 595-598.

29. René Girard, *Deceit, Desire and the Novel*, trans. Yvonne Freccero, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965), 108.

30. Alberto Blest Gana, *Martín Rivas (Novela de costumbres político-sociales)*. Prólogo, Notas y Cronología por Jaime Concha (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977) 249.

31. Girard: «The egotistical love of Tristan and Isolde, the first of the romantic heroes, heralds a future of discord... a false reciprocity, which disguises a twin narcissism (108).

32. See, for example, *La última mujer y el próximo combate* (1971) by the Cuban Manuel Cofiño López. It revives the heroic program of bringing progress to a province sunken in superstition and personalism. And although the heroic and rather misogynist title seems to get beyond the romance that organizes other foundational narratives, the story doesn't; it swings back and forth from focusing on the Revolutionary girl who is evidently destined for the hero to a woman so magically sexy as to be helpless against perverting herself and her lovers. What may be surprising to those unfamiliar with Spanish American literature is that the twentieth century books are as foundational as their models. Both are narratives that know themselves to be manifestoes.

33. Ernesto Laclau, «The Impossibility of Society,» *Canadian Journal of Political Science and Social Theory*, (1983), 21-24. This represents an early version of the book he and Chantal Mouffe would publish in 1985, *Hegemony and Socialist Strategy*. The social, Laclau argues, always exceeds the limits of attempts to constitute society; at the same time the totality doesn't disappear. «If the suture it attempts is ultimately impossible, it is nevertheless possible to proceed to a relative fixation of the social through the institute of nodal points» (22).

LA HISTORIA COMO ROMANCE EN EL *FACUNDO*

Elizabeth Garrels
Massachusetts Institute of Technology

En 1955 en el periódico porteño *La Nación*, el historiador Tulio Halperín Donghi publicó un muy acertado ensayo sobre la merecida pertenencia del *Facundo* a la historiografía romántica. Allí decía que las dudas sobre el género del texto a menudo expresadas por sus comentaristas obedecen a criterios más bien propios del positivismo, o sea, a los esquemas genéricos «vigentes cincuenta años después de que el *Facundo* fue escrito».[1] Nos recuerda que en el ambiente del romanticismo—en que aparecieron las obras de Tocqueville, Thierry y Michelet—las fronteras entre géneros literarios y también entre las disciplinas intelectuales hoy día llamadas —por algunos— ciencias humanas eran mucho más vagas y fluídas de lo que serían después. El mismo Sarmiento, apenas un año antes de la publicación del *Facundo*, había declarado que la historia era, ni más ni menos, la ciencia universal de su época:

> El estudio de la historia forma, por decirlo así, el fondo de la ciencia europea de nuestra época. Filosofía, relijión, política, derecho, todo lo que dice relación con las instituciones, costumbres i creencias sociales, se ha convertido en historia,...[2]

El Halperín del 55 también nos advierte sobre la gran intimidad que durante el romanticismo existía entre la historia y la literatura de

ficción. Menciona la boga de la novela histórica, pero insiste en que ésta no era la única manera en que tal intimidad se manifestaba. Para el caso, señala la identidad de temas y enfoques que se encuentran en las historias y las novelas de la época y concretamente, la deuda de un historiador como Thierry para con el novelista Chateaubriand. Nosotros, a fin de subrayar el punto de Halperín, podemos agregar la gran admiración que muchos historiadores románticos o cuasi-románticos expresaron por la obra de Sir Walter Scott.[3] Uno de éstos, el inglés Macaulay, en un famoso ensayo publicado en 1828 en el *Edinburgh Review* (o la *Revista de Edimburgo*, llamada «el decano de las revistas europeas» por su lector admirativo Sarmiento),[4] reprende a los historiadores contemporáneos por descuidar el arte de la narración y los incita a imitar el ejemplo del novelista Scott, quien ha sabido animar sus páginas con los detalles pintorescos de la vida cotidiana.[5]

Coincidiendo con el filósofo Hegel, los historiadores románticos creían firmemente que la historia era un arte, es decir, que estaba dictada por la consciencia estética.[6] En el año 58, Sarmiento diría que «tiene su asiento entre las musas....No es...la sencilla narración de los humanos acontecimientos; es además una de las bellas artes, y como la estatuaria, no sólo copia las producciones de la naturaleza, sino que las idealiza y las agrupa armónicamente».[7] Sin embargo, en este mismo texto, que se titula «Espíritu y condiciones de la historia en América,» Sarmiento asume una actitud «humilde» ante el reto de escribir historia, parecida a la que había asomado en la «Introducción» al *Facundo*, donde, lamentando la ausencia de un Tocqueville que viniera a explicar la América del Sur, decía que «nosotros no estamos aún en estado de hacer [este estudio] por nuestra falta de instrucción filosófica e histórica».[8] En «Espíritu y condiciones,» refiriéndose al *Facundo* entre otros escritos, dice, «Yo he bosquejado algunos cuadros de hechos y hombres que entran en el dominio de la historia americana, sin pretender por eso alcanzar a la majestad de la historia».[9] Según la definición que se cuela del texto, la diferencia entre el cuadro histórico y la historia propiamente dicha es una de proporciones. Para hacer el contraste, Sarmiento explota la metáfora encerrada en el término «cuadro» y llama a su cultivador un «dibujante,» mientras que el que arremete a la historia sería más bien un escultor[10] o hasta un arquitecto, quien agrupa las partes (en este caso, las monografías o los cuadros) «piramidalmente, que es el colmo y el escollo del arte plástico».[11]

Sea cuadro o historia—una muestra de arte menor o mayor—, el

Facundo, en todo caso, no se concibió como obra de ficción. La tarea de hermanar la historia y la ficción, dando mayor peso a esta última, la asumiría en los años 40 el amigo y compañero de exilio Vicente Fidel López, quien en la «Carta-prólogo» escrita en 1854 para *La novia del hereje*, se refería a la publicación anterior de esta obra como folletín en un diario chileno,[12] y declaraba que su propósito en elaborarla había sido escribir una novela histórica al estilo de Scott y Cooper que echara «una mirada al pasado desde las fragosidades de la revolución para concebir la línea de generación que han llevado los sucesos» y que nos orientara «en cuanto al fin de nuestra marcha...»[13]

Que yo sepa, Sarmiento nunca utilizó el término «novela» para describir su *Facundo*. Fueron sus comentaristas los que introdujeron esta palabra en el cocido genérico que se suponía era el libro.[14] Cuando Sarmiento quería buscar analogías entre las obras de imaginación y su *Facundo*, echaba mano más bien a una serie de conceptos que apuntaban en otra dirección: «poema,» «romance» y «literatura fantástica, homérica».[15] Para Sarmiento, así como para Hegel y los románticos, que en esto seguían a Vico, estos tres conceptos se prestaban a asociaciones con lo primitivo y lo bárbaro. Este último, a su vez, incluía lo medieval. Los tres conceptos podían abarcar varios géneros al mismo tiempo. Pensemos, por ejemplo, en el ensayo que Sir Walter Scott escribió para la *Enciclopedia Británica* sobre el romance, donde comenzó hablando de los primeros romances, en verso (las baladas), pasó después a discutir los antiguos romances en prosa (en particular, las novelas de caballería), y terminó disculpándose por no poder hablar del romance moderno, tan bien representado, según él, por Defoe y por Swift. La definición con que Scott inició su ensayo sobre el romance nos ayuda a entender cómo Sarmiento pudo decir, por ejemplo, que una monografía escrita sobre el Paraguay de los jesuitas y del Dr. Francia «será un romance extraño, que nadie querrá creer que es historia de un ensayo de tradiciones atrasadas».[16] En su ensayo, Scott, discrepando con una definición propuesta por el Dr. Johnson, escribe:

> We would rather be inclined to describe a *Romance* as a «fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents;» being thus opposed to the kindred term *Novel*, which Johnson has described as «a smooth tale, generally of love;» but which we would rather define as «a fictitious narrative,

> differing from the romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society».[17]

Como todos sabemos de sobra, Sarmiento consideraba que el gobierno del Dr. Francia así como la Argentina pastora del gaucho y los caudillos eran, sin duda, «poco comunes,» sobre todo para Europa, desde cuya óptica la América del Sur constituía un «nuevo modo de ser, que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos».[18] Estas realidades americanas eran también «maravillosas»—«fantásticas,» diría en los *Viajes* —y muy poco tenían que ver con «el estado moderno de la sociedad,» ya que repetidamente las comparaba con los tiempos de Abraham y la Edad Media. Es decir, para Sarmiento lo que él llamaba la barbarie americana resultaba eminentemente romántico y digno «de la pluma del romancista.» Y sigo con la famosa cita del segundo capítulo del *Facundo*:

> Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres.[19]

Lo más promisorio para la pluma del romancista nacional era el tema de la lucha entre la civilización y la barbarie. En seguida, Sarmiento nos dice que Cooper se ha hecho un nombre en Europa precisamente porque describe «la guerra en que las razas indígenas y la raza sajona están combatiendo por la posesión del terreno.» Regresemos un momento al ensayo ya citado de Halperín, donde como ilustración de la identidad de temas desarrollados por la historiografía y la novela románticas, se señala «la lucha de nacionalidades nacientes o moribundas» que aparece en los estudios de Thierry, Fauriel, y Sismondi, y también en el *Ivanhoe* de Scott o en el *Adelchi* de Manzoni. En un ensayo posterior, también publicado en *La Nación*, Halperín tocará des-

de otro ángulo esa fascinación, que, según él, resulta característica de la época, por la lucha, la guerra, el choque violento entre dos fuerzas opuestas: «¿Qué leía Sarmiento en Thierry, en Sismondi, en Fauriel?» pregunta. Y contesta, «Que la historia de Francia es la de la lucha de razas: desde las invasiones germánicas se enfrentan los francos invasores y los sojuzgados galorromanos».[20]

En lo que queda, quisiera hablar de cómo esta visión romántica de la historia como una serie progresiva de conquistas, guerras y revoluciones—visión plenamente adoptada por Sarmiento—puede ayudar a explicar, entre otras cosas, el abrupto salto mortal de la lógica que representan los dos últimos capítulos del *Facundo*, «Gobierno unitario» y «Presente y porvenir,» respecto a los argumentos desarrollados en el resto del libro. Salto mortal en el sentido—también señalado ya por Halperín—de que el «programa de reconstrucción nacional» basado en la reconciliación de los viejos adversarios, que Sarmiento introduce en la tercera parte, «contradice los supuestos de las dos primeras de la obra».[21] En un texto del año 58, Halperín simplemente concluía que Sarmiento abandonó su perspectiva romántica al escribir la conclusión de su libro.[22] En otros dos estudios de 1972 y 1980, buscó las motivaciones por su cambio de enfoque en las transformaciones políticas y económicas habidas no sólo en la Argentina sino también en el sistema mundial durante el último período del rosismo.[23] Abandono o no de un esquema interpretativo netamente romántico, la conclusión del *Facundo* sí participa en un dilema por lo visto común a los historiadores liberal-románticos de la Restauración, y es un dilema que se rastrea también en la novela histórica de Walter Scott.

Este dilema surge de la postulación de una dramática divergencia entre el pasado y el presente, que Sarmiento rearticulará en su libro como presente y porvenir. Cuando Thierry escribe que la Monarquía de Julio es la terminación providencial de seis siglos de historia francesa,[24] esto quiere decir que el pasado, con sus continuas y necesarias luchas violentas que culminaron en la sangrienta pero también necesaria Revolución del 89, ha sido superado por una nueva era en que el progreso humano podrá realizarse ininterrumpidamente en paz y armonía. Con el triunfo del tercer estado—es decir, la burguesía y sus supuestos aliados—el antagonismo secular entre razas y clases ha sido reemplazado por una unidad universal de intereses. Para el novelista Scott, cuyo país ha quedado al margen de las recientes vicisitudes continentales, la historia nacional posterior a la Revolución Gloriosa del siglo XVII funciona, según el juicio de Lukács, como un «consuelo»[25]

porque le confirma que Inglaterra ha dejado definitivamente atrás su pasado de inevitable violencia y que está gozando ya de un largo y apacible presente de progreso evolutivo. En 1858, después de Caseros pero también después de la Revolución europea del '48, que resquebrajó la confianza liberal en este presente más bien utópico, Sarmiento todavía pudo postular la guerra como característica fundamental de la historia antigua[26] y la ciencia del gobierno como definitoria de la moderna,[27] aunque no dejaba de enfatizar que hasta ahora la época moderna sólo se había revelado plenamente en los Estados Unidos:

> Los tiempos heroicos de las sociedades han pasado. La conquista que hizo se Alejandro, Aníbal, César, Cortés, Napoleón entidades históricas más visibles que las naciones que les servían de peana y centros a cuyo rededor se agruparon los acontecimientos, ha dejado de ser el comienzo y el fin de los imperios. Otras son las fuentes del desarrollo y lustre de las naciones.[28]

Trece años antes, Sarmiento había concluido su *Facundo* con estas palabras significativas: «Creo haber demostrado que la revolución de la República Argentina está ya terminada, y que sólo la existencia del execrable tirano que ella engendró, estorba que, hoy mismo, entre en una carrera no interrumpida de progresos...».[29] Aparte de la concreta coyuntura política que pudiera haberle recomendado esta conclusión a despecho de buena parte de su libro, es también posible ver aquí una terca fidelidad al modelo explicativo de los historiadores de la Restauración. ¿Qué era el programa del Nuevo Gobierno si no el ingreso a ese deseado «estado moderno de la sociedad,» al tiempo de la novela, que ya no sería el del romance, el de la antigüedad, de la barbarie y de la violencia?

En el pasaje antes citado del segundo capítulo del *Facundo*, Sarmiento habla del «destello de literatura nacional» que «puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas.» El adverbio «momentáneamente» se presta a varias interpretaciones, pero una de ellas apunta al internacionalismo (léase «universalismo») de Sarmiento, que es consistente con su visión liberal del *telos* de la historia como la cancelación de las peculiaridades que dividen y que crean antagonismos. Entre las peculiaridades americanas, que son precisamente las que resultan dignas de la pluma del romancista, figuran en primer plano las luchas violentas entre civilización y barbarie que en la Ar-

gentina serán dejadas atrás una vez que el Nuevo Gobierno logre implementar su programa.

El futuro sacrificio de lo que la realidad tiene de romántico se relaciona igualmente con la crítica implícita que se hace en el *Facundo* del heroísmo, la cual asume la forma de una reiterada incomodidad con el genio. El general Paz, por ejemplo, «no es un genio, como el artillero de Tolón [como Napoleón], y me alegro,» dice Sarmiento, «de que no lo sea; la libertad pocas veces tiene mucho que agradecer a los genios».[30] El héroe—el gran genio militar—se hace en la guerra, y como insistirá Sarmiento una y otra vez, las repúblicas modernas necesitan otros talentos. Es por eso que a lo largo de su producción anterior a Caseros, Sarmiento desarrolla una antítesis entre Benjamin Franklin y Napoleón, el primero admirado por ejemplar ciudadano y estadista, el segundo repudiado por héroe genial convertido en déspota.

Hay aquí un paralelo que se puede trazar entre lo que dice Lukács sobre los héroes de la feliz mediania que crea Scott[31] y el cuestionamiento del heroismo que lleva a cabo Sarmiento. Si Brian de Bois-Guilbert, el héroe romántico por excelencia de *Ivanhoe*, muere ni más ni menos porque su exceso de pasión le resulta fatal,[32] Facundo y Rosas tienen que desaparecer porque la civilización, o el estado moderno de la sociedad, no tolera estos monstruos de la natureleza. Los que sí sobreviven porque tienen un papel que cumplir en el mundo civilizado son los Franklin y los franklincitos. No es otro el poco romántico Wilfred of Ivanhoe, quien desobedece a su padre en nombre del progreso, y después de no haber salvado heroicamente a nadie, contrae un matrimonio más burgues que romántico con una mujer que será esposa ejemplar pero que no es su amante ideal. Franklincito también es Sarmiento, tan anti-heroico que su individualidad como protagonista del drama que nos presenta se esconde tras la figura de la nueva generación, la juventud estudiosa que en el último capítulo sólo espera la caída de Rosas para poner todo su talento «al servicio de la patria»[33] a fin de transformar el porvenir racional en presente y el presente bárbaro en pasado.

NOTAS

1. «'Facundo' y el historicismo romántico,» en *La Nación*, 13 marzo 1955, secc. 2:1.
2. *Obras completas* (Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1885), 2:199.

3. En un artículo publicado en el *Censeur Européen* (27 de mayo de 1820) y luego recogido en su *Dix ans d'études historiques* (1834), Thierry escribió: «Diré qu'il y a plus de véritable histoire dans ses romans sur l'Ecosse et sur l'Angleterre que dans les compilations philosophiquement fausses qui sont encore en possession de ce grand nom, c'est ne rien avancer d'étranger aux yeux de ceux qui ont lu et qui ont compris *Les Puritains, Waverley, Rob Roy, L'Officier de Fortune* et *La Prison d'Edimbourg.*» *Dix ans d'etudes historiques* (Paris: Tessier, Libraire-Editeur, 1842), 180.

4. *Obras completas*, 2:200.

5. Macaulay, «History,» citado en Fritz Stern, ed., *The Varieties of History: From Voltaire to the Present* (New York: Meridian, 1972), 86-87.

6. White, *Metahistory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 85-92.

7. *Obras completas*, 2:92.

8. *Facundo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 10.

9. *Obras completas*, 2:91.

10. Ibid., 2:92.

11. Ibid., 2:107.

12. Vicente Fidel López, «carta-prólogo» a *La novia del hereje o la inquisición en Lima* (Buenos Aires: Cultura Argentina, 1917), 11.

13. Ibid., 12-14. López abandonó a Chile en 1847, cuando pasó al Uruguay. Aunque Sarmiento no se decidió a escribir ninguna novela histórica, sabemos que leyó las obras de Scott y de Cooper y que no ignoró los parecidos que se pudieran establecer entre ellas y su propia obra. Son bien conocidas, por ejemplo, las referencias a Cooper en el segundo captítulo del *Facundo*. En 1881, retomando la comparación explícita hecha por su traductor Fontana, dijo que por resultado de su ahora famosa biografía de 1845 «la pampa argentina es tan poética hoy en la tierra como las montañas de la Escocia diseñadas por Walter Scott, para solaz de las inteligencias.» *Obras completas* (Buenos Aires: Luz del Día, 1953), 46:304. En su autobiografía *Recuerdos de provincia* hace la singular afirmación de que a principios de los años 30, cuando estaba de mayordomo en una mina de Copiapó, Chile, tradujo «a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott.» *Recuerdos de provincia* (Barcelona: Sopena, 1967), 137.

14. Alberto Palcos, *Sarmiento—la vida—la obra—las ideas—el genio* (Buenos Aires: Emecé, 1962), 70.

15. «Carta de Sarmiento a su nieto,» marzo de 1874, en *Facundo*, ed. Alberto Palcos (La Plata: Universidad Nacional de La Plata), 452; *Facundo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 39; *Obras completas* (Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1886), 5:61.

16. *Obras completas* (Buenos Aires: Imprenta «Mariano Moreno,» 1899), 21:109.

17. Scott, «Essay on Romance,» en *Essays on Chivalry, Romance, and the Drama* (London: Frederick Warne, 1887), 65.

18. *Facundo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 10.

19. Ibid., 39.

20. Halperín Donghi, «Civilización y barbarie,» en *La Nación*, 23 setiembre 1956, secc. 2:1. En 1958, en su «Prólogo» a la edición mexicana de *Campaña en el Ejército Grande,* Halperín vuelve una vez más sobre el tema, y afirma tajantemente que «en efecto, toda la historiografía y la meditación sobre la historia de la primera mitad del siglo XIX salen del fragor de esos combates más que humanos» (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), xviii-xix.

21. Halperín, *Argentina: De la revolución de independencia a la confederación rosista* (Buenos Aires: Paidós, 1972), 393.

22. Halperín prólogo a *Campaña en el Ejército Grande,* xix-xx.

23. Halperín, *Argentina: De la revolución de independencia a la confederación rosista,* 385-394; prólogo a *Proyecto de construcción de una nación (Argentina 1846-1880)* (Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1980), xix-xxiii.

24. Thierry, *Formation et progrès du tiers-état,* citado en Lionel Gossman, «Agustín Thierry and Liberal Historiography,» en *History and Theory* 15:4 (1976), 39.

25. Lukács, *The Historical Novel* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983), 32.

26. *Obras completas*, 21:98.

27. Ibid., 21:93.

28. Ibid., 21:93.

29. *Facundo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 243.

30. Ibid., 141.

31. Lukács, 33.

32. «Unscathed by the lance of his enemy, he had died a victim to the violence of his own contending passions.» Scott, *Ivanhoe* (New York: Signet, s.f.), 456.

33. *Facundo*, 237.

CECILIA VALDÉS Y LUCIA JEREZ: TRANSFORMACIONES DEL ESPACIO LITERARIO EN DOS NOVELAS CUBANAS DEL SIGLO XIX

Ottmar Ette
AELSAL
Freiburg, Alemania Federal

Una obra literaria se sitúa a nivel cultural, geográfico y político, dentro de un espacio determinado. En el campo literario[1] se sitúa en el universo de los textos ya existentes cuya ordenación se ve permanentemente alterada al desplegarse los sentidos potenciales propuestos sucesivamente por la recepción. Aplicando estrategias intertextuales múltiples, es decir, estableciendo—muchas veces inconscientemente—relaciones con otros textos, una obra literaria interioriza ciertas coordenadas del espacio en que se sitúa, las transforma en puntos de relación de un *espacio literario interno* y establece así, en forma intertextual, relaciones de legitimación o de rechazo, de autoinscripción o de parodia, con determinados autores y obras, con determinadas tradiciones y filiaciones literarias.

En el presente trabajo me propongo estudiar el espacio literario interno de dos novelas cubanas del exilio, limitándome al análisis de alusiones, citas y referencias a obras o autores que aparecen explícitamente en el texto. Parto de la hipótesis de que estas relaciones explícitamente establecidas por el autor, al contrario de otras relaciones o estrategias intertextuales, configuran una especie de trasfondo intertextual para el lector a partir del cual el texto presente se hace legible.

No se trata, sin embargo, de un fenómeno puramente «literario.»

El análisis de dos novelas cubanas publicadas dentro de un lapso de tiempo muy corto en el exilio norteamericano, demostrará de qué forma estas relaciones intertextuales están condicionadas por el contexto histórico, social y cultural. Así se llegará a conclusiones acerca del canon literario vigente y de la posibilidad o toma de posición de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XIX.

La novela de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés o la Loma del Angel,* publicada en versión definitiva en 1882 en Nueva York, es considerada como la primera novela cubana de importancia capital.[2] Su éxito inmediato se debe al hecho de que Villaverde combinó el tema de la «bella mulata» con el de la «femme fatale,» creando una especie de «mito» literario, en cierta forma vigente hasta hoy, que revela a través de la figura de la mulata Cecilia Valdés toda la red de represión social, racial y sexual, fatalmente trágico para los protagonistas, en la sociedad colonial cubana entre 1812 y 1831, cuya «pintura»—la metáfora preferida de Villaverde para describir su obra[3]—de minuciosa fidelidad histórica aún hoy permite al lector una visión directa y plástica de los principales problemas de la Cuba colonial, visión cuyos detalles históricos ayudan a olvidar ciertos defectos literarios.

En el importante prólogo escrito en 1879, o sea un año después del fracaso de la Guerra de los 10 años, en Nueva York, donde ya vivía desde hacía casi 30 años, Villaverde habla de la tradición literario que le sirvió de orientación para su obra:

> Hace más de treinta años que no leo novela ninguna, siendo Walter Scott y Manzoni los únicos modelos que he podido seguir al trazar los variados cuadros de *Cecilia Valdés.* (CV 29)[4]

El status preponderante de la literatura europea se hace aún más potente en la referencia de Villaverde a *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre y a *René* y Atala de Chateaubriand, textos que el autor cubano rechaza, sin embargo, como modelos literario por su carácter idílico, completamente ajeno a una «descripción de las costumbres y pasiones de un pueblo de carne y hueso» (CV 30). El autor cubano se inscribe explícitamente en la tradición de la novela histórica europea y sobre todo en el modelo manzoniano, disculpándose, sin embargo, con el lector por no haber encontrado personajes equivalentes de las figuras «buenas» de los *Promessi sposi.* Dentro del espacio limitado de

nuestra investigación, es imposible enumerar todos los intentos de corroborar la «influencia» de ciertos autores europeos sobre esta novela cubana.[5] Fuera de todas las imprecisiones y contradicciones del concepto de «influencia,» estas relaciones intertextuales entre obras latinoamericanas y europeas se sitúan dentro de un espacio común pero contradictorio, caracterizado por la fundamental *asimetría* del sistema cultural global, en el que ni a nivel productivo ni distributivo ni receptivo existe una igualdad sino, más bien, una dependencia de las estructuras y los cánones europeos.

La construcción de un espacio literario interno en *Cecilia Valdés* se realiza, por un lado, mediante el encabezamiento de cada capítulo, y, por otro lado, a través de alusiones, de la aparición de autores literarios, y de citas directas insertadas en la narración. Fuera de la dedicatoria «A las cubanas» que pone de relieve su situación en el exilio, la novela de Villaverde comienza con una cita de Cervantes. En la primera parte de la novela dominan los encabezamientos y los nombres de autores como Antonio Solís, Zorrilla, Calderón, Lope de Vega, Espronceda, el Duque de Rivas, Hurtado de Mendoza, es decir de la literatura española, sobre todo del Siglo de Oro y, en menor medida, del romanticismo español. Al mismo tiempo, se encuentran ya algunos textos de autores cubanos en los encabezamientos, como por ejemplo Ramón de Palma y Romay (1812-1869) y José María Heredia (1803-1839), el «insigne Tirteo cubano» (CV 183),[6] símbolo del patriotismo cubano, y, según Martí, «primer poeta de América» (OC 5:136).[7]

Dibujando el panorama de la vida cultural habanera, Villaverde integra también a músicos y pintores contemporáneos cubanos, pero insiste sobre todo en la importancia de las revistas cubanas. Antes de comenzar la acción, ya se pueden entrever las diferentes actitudes de los señores Gamboa a partir de sus lecturas: mientras que don Cándido Gamboa, patriarca y traficante de esclavos, lee el *Diario de La Habana* (1810-1846), órgano de los intereses económicos de la colonia, su hijo Leonardo prefiere *La Moda o recreo semanal del bello sexo* (1829-1831) y *El regañón* (1829), que se ocupa de crítica literaria, aunque la relación de este último es más bien rudimentaria como lo demuestra su primera acción en la novela, en la que usa un libro pesado como proyectil contra el esclavo negro Tirso, víctima tanto del hijo como del padre.

Cirilo Villaverde editaba, junto con Bachiller y Morales, *El Faro Industrial de La Habana* y conocía muy bien el medio de las revistas. Sus frecuentes publicaciones en estas revistas tienen evidentes repercu-

siones en la técnica pero también, como señala Reynaldo González, en la temática de la novela: «Muertes violentas, incestos, casualidades engendradoras de la fatalidad, confusiones relacionadas con el estado civil de los personajes.»[8] El tercer capítulo de la segunda parte está, como dice Villaverde, tomado «casi al pie de la letra de un semanario que se publicada en La Habana en 1830, titulado *La Moda*» (CV 253). En este *pastiche* malicioso de una actividad social habanera—al que corresponde un *pastiche* de un edicto de la comisión militar publicado en el *Diario de La Habana* que ilustra lo que se entiende por «hacer justicia» en la Cuba colonial (CV 531)—Villaverde traza el panorama de la *jeunesse dorée* habanera, describe la «última moda de París» así como los placeres culinarios, donde un jamón de Westfalia se halla en gustosa compañía internacional con productos procedentes de «todos los países en comercio con la isla de Cuba» (CV 255), y presenta finalmente a varios escritores cubanos cuya situación de dependencia es evocada con palabras memorables:

> Los literatos, mejor dicho, los aficionados a las letras, sobre todo los que cultivaban la poesía, empezaban a tener entrada con la gente que podía tenerse por noble en Cuba, o que aspiraba, por su caudal, a la nobleza y alternaba con ella. Mostraban al menos distinción por ellos algunas familias tituladas de La Habana y los atraían a sus fiestas y reuniones. (CV 260)

La literatura como medio de distinción social en la sociedad colonial —y la poesía como género preferido, jerarquía de géneros a la que se opone Villaverde—representa todo lo que él había llamado, en su prólogo, «las frívolas ocupaciones del esclavo en tierra esclava» (CV 26). La literatura cubana, cuya integración en la novela se efectúa sobre todo en el segundo capítulo, se presenta como un espacio bipartito, representado tanto por autores (y revistas) cubanos de la isla como del exilio, autores que, a diferencia de los españoles aludidos, provienen todos del siglo XIX. De esta forma la novela traza el espacio de una cultura bipartita forzada al destierro si no quería adaptarse a las limitaciones que imponía el sistema cultural de la colonia.

Fuera de obras y autores cubanos y españoles, otras referencias literarias son muy escasas. Aparecen algunas citas y alusiones al Antiguo Testamento (CV 517, 553, 678) así como la referencia a Tirteo ya mencionada y citas de Terencio y Marcial. Si se exceptúan proverbios

y canciones populares (así como la música y el baile en general), se mencionan de paso personajes de *Hamlet* (CV 371) y del *Orlando Furioso* (CV 229), y una representación de una ópera de Rossini en La Habana (CV 704). Por el contrario, sorprende la *ausencia* total de la literatura norteamericana, considerando que Villaverde vivía en Estados Unidos desde hacía decenios, como el hecho de que la literatura latinoamericana no cubana aparezca una sola vez, bajo la forma de un encabezamiento procedente de Andrés Bello que inicia las impresiones de viaje y descripciones de la naturaleza de la tercera parte de la novela.

El espacio literario interno de la novela de Villaverde se caracteriza por su clara bipolaridad entre la literatura cubana, ella misma bipartita, y la literatura española o, en un sentido más amplio, la literatura europea en general, que aparece además en su dimensión histórica, desde la tradición grecorromana y cristiana, pasando por el Siglo de Oro español para llegar al romanticismo y la novela histórica. La preponderancia de la tradición literaria española se hace evidente en los encabezamientos de la primera y última partes de la novela: enmarca, y legitima, la obra.

De esta forma se crea la situación tan paradójica como característica de que con *Cecilia Valdés*, Villaverde se inscribe en la literatura cubana, o más precisamente, en la literatura cubana que milita contra la dominación española, que en alguna forma quiere liquidar la herencia colonial pero que tiene que referirse al mismo tiempo a la tradición europea y sobre todo a la española y sus modelos. Dentro de este espacio contradictorio se mueve la novela. Paralelamente a la constatación de Reynaldo González de que las litografías cubanas de la primera mitad del siglo XIX (re)producían un «costumbrismo 'potable' al gusto europeo, que se convertía en canon y se asumía como regla para expresar la realidad,»[9] se puede afirmar que Villaverde, echando una mirada «europea» sobre la naturaleza cubana que llama «exótica,»[10] se inscribe en una tradición europea visible en la constelación de obras en el interior de su espacio literario novelesco: falta todavía la incorporación importante de la literatura latinoamericana y de su historia.

Existen varios puntos de contacto entre *Cecilia Valdés* y la única novela de José Martí, *Amistad funesta* o *Lucía Jerez.* Publicada tres años después de la novela de Villaverde en la efímera revista neoyorkina *El Latino Americano,* no conoció el éxito clamoroso de *Cecilia Valdés*, convertida ya en mito, ni ha sido objeto de mucho interés por

parte de los investigadores literarios.[11] Esta recepción ausente o negativa[12] fue causada al menos en parte por las consideraciones del propio autor acerca de su obra en el prólogo. Parece evidente que Martí desvalorizó su «noveluca» (OC 18:191) por consideraciones tácticas dada su precaria posición dentro del movimiento revolucionario cubano en aquel momento, es decir por razones ajenas a la novela misma que, finalmente, pese a su actitud reservada en cuanto a publicaciones, decidió publicar.

Si Villaverde escribió su novela, con largas interrupciones, durante más de ocho lustros, Martí, como dice, «dejó rasguear la péñola, durante siete días, interrumpido a cada instante por otros quehaceres» (OC 18:192). El denominador común de las dos obras es, sin embargo, que fueron consideradas por sus autores como productos marginales de actividades más importantes. Al mismo tiempo nuestran claros rasgos folletinescos en su estructura y temática. Martí afirma: «En la novela había de haber mucho amor; alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser hispanoamericano» (18:192).

Martí cambió el título original de la novela, *Amistad funesta,* por el de *Lucía Jerez,* acentuando la posición dominante de su protagonista y evitando un título que, como *Die Leiden des jungen Werther* o *La muerte de Artemio Cruz*, ya orienta las expectaciones del público hacia un desenlace fatal. Utilizando el nombre y apellido de su figura, Martí rechaza ya con el título, «un peu pedigree, un peu acte de naissance,»[13] la filiación romántica que prefería los nombres solos como *Adolphe, Geneviève, René* o, en América Latina, *Amalia* o *María*. Ya con el título, Martí se inscribe en otra tradición, la de *Pepita Jiménez* de Valera y sobre todo de *Cecilia Valdés*, «inolvidable novela» (OC 5:241) según él—a pesar de todas las diferencias estéticas y políticas que lo separan de Villaverde. El título de esta gran novela cubana a su vez la distanciaba de la tradición de *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero, publicada en 1880 también en Nueva York, y de *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, dos novelas cubanas que también trataron del tema de la esclavitud.

En el siguiente rápido análisis del espacio literario interno de *Lucía Jerez,* se confirma la división estilística, funcional y temática de la novela en tres capítulos. El primer capítulo tiene una función expositiva también a nivel intertextual: en la descripción del *intérieur* lujoso

de una casa en la que se desarrolla la primera parte, aparece una *biblioteca* donde se encuentra, en armonía con cuadros de pintores españoles e italianos del siglo XIX, «un áereo busto de la Mignon de Goethe» (OC 18:205). Además del *Wilhelm Meister*, en una edición preciosa que lo convierte en verdadero libro de culto y que hace pensar en la «biblia de los decadentes,» *A rebours* de Huysmans, encuentran un sitio de preferencia en esta biblioteca «*The Raven*» de Edgar Allan Poe, *Les Nuits* de Alfred de Musset y el *Rubaiyat* del filósofo y poeta persa Omar Khayyam (traducido al inglés en 1859).

Los textos de Poe, Musset y Goethe, que se cuentan entre los autores preferidos de Martí, conforman una especie de marco, de universo de textos, dentro del cual se sitúa, desde el principio, la novela martiana. Así el concepto de *Weltliteratur*, creado por Goethe en sus conversaciones con Eckermann,[14] se encuentra traspuesto por Martí al microcosmos de la biblioteca novelesca, configurando un espacio literario universal en el interior de la novela.

El segundo capítulo constituye un contraste muy acusado con el primer capítulo, por algunos cambios de nombres y sobre todo por su evidente divergencia estilística (que se ha definido como «pleno realismo español»[15]). Ella ha dado lugar a especulaciones referentes a que Martí no hubiese podido dar los «toques definitivos» a su novela.[16] Antes de juzgar, hay que reconocer que se trata de una retrospección y que la acción ya no tiene lugar en Hispanoamérica sino en España (OC 18:198). Desde la perspectiva de investigación adoptada en este ensayo, se puede observar que, al contrario de las obras del primer capítulo, ninguno de los autores introducidos en el segundo, o sea Saavedra Fajardo (OC 18:218), Píndaro (OC 18:219), Cervantes (OC 18:220) y Jovellanos (OC 18:223) pertenece al siglo XIX. En clara oposición a la biblioteca *fin de siècle* se encuentra la biblioteca de don Manuel, de la cual se mencionan una carta de Juana la Loca y el manuscrito de una escena del *Delincuente honrado* de Jovellanos.

Al marco diegético del segundo capítulo corresponde, pues, directamente la «puesta en escena» de las obras cuyas integración inserta, de forma intertextual, toda la tradición literaria española, corroborando el argumento de la pertenencia de este segundo capítulo al «realismo español.» Esta segunda parte de la novela se puede considerar, fuera de la filiación de título con *Pepita Jiménez* ya indicada y de otras afinidades temáticas, como un *pastiche* en el sentido de Genette,[17] y por ende como una discusión estética inmanente. Al incorporar una escritura y una perspectiva estilística diferentes, pastichadas de las no-

velas españolas contemporáneas, Martí convierte su novela en escenario de una diversidad estilística, de una polifonía estructural que caracteriza la novela moderna en general según Bajtin, pero que al mismo tiempo indica el umbral de una época literaria, es decir el desarrollo del modernismo.

Queda claro que la importancia de *Lucía Jerez* no consiste en la ingenua historia romántica sino en su significado estético, poetológico. La complejidad de las relaciones intertextuales, los contrastes estilísticos motivados por las diferencias diegéticas y adaptados a ellas, la construcción de un espacio paradigmático de la literatura universal dentro del cual ocupa su posición esta novela, la convierten en un texto importante dentro del desarrollo de la literatura latinoamericana.

Es preciso señalar que las concepciones martianas de la «literatura universal» no tratan de armonizar ingenuamente un sistema caracterizado por la dependencia de las literaturas «coloniales» o «neocoloniales» con respecto a las literaturas hegemónicas de Europa. Martí tematiza el problema de la herencia colonial (OC 18:197), destacando la estrecha relación entre la búsqueda de identidad a nivel literario y a nivel político, al introducir aquel «caballerete que ha venido de París, con sus versos copiados de François Coppée, y su política de alquiler» (OC 18:203). Como Martí ya subrayó a partir a 1875 (véase por ejemplo OC 5:329) en sus escritos, la literatura latinoamericana no puede desarrollarse copiando la literatura europea. Dentro de un sistema cultural desigual esta imitación la llevaría a la enajenación cultural, a la liquidación no de su carácter colonial sino de sus posibilidades inherentes de desarrollar soluciones estéticas originales que o por ello tuviesen que negar o excluir las literaturas europeas.

Además de la Mignon de Goethe y el «*Excelsior*» de Longfellow que le sirven a Juan Jerez de modelos literarios para su vida, en el tercer capítulo se mencionan solamente dos textos más. Como ligera reminiscencia de la lectura común de Paolo y Francesca (*Inferno* 5), pero sin conscecuencias infernales, Pedro le lee a su ídolo Sol del Valle la *Amalia* de José Mármol y la *María* de Jorge Isaacs (OC 18:262). Desafortunadamente, dentro de los límites del presente acercamiento, no puedo comentar la integración intertextual de estos textos, integración que, como en los ejemplos del *Wilhelm Meister* o de *Excelsior*, conlleva una dinamización polisémica de los acontecimientos novelescos, estableciendo una relación, como en el ejemplo de Jovellanos,[18] entre el texto novelesco y el «texto» de la vida del autor. Sin tener en cuenta las evidentes relaciones temáticas entre la novela de Martí y el *intérieur* de

la casa de Amalia o la enfermedad (romántica) de María, ya el hecho de que el autor cubano integre dos novelas latinoamericanas en su novela me parece altamente significativo: es, como ha dicho Thomas Bremer, «un paso importante en la búsqueda de una identidad literaria.»[19] La novela cubana de Martí ya no se sitúa solamente en un espacio ajeno a ella sino que se refiere a la tradición literaria propia de Hispanoamérica, inscribiéndose en esta tradición.[20]

Esta inscripción, esta toma de posición literaria sucede en forma directa aunque camuflada al final de la obra durante el viaje al campo cuando se atraviesan las «ciudades antiguas donde aún hay alegres posadas, y cierto indio que sabe francés» (OC 18:270). Este «cierto,» que funciona como «allusion marker,»[21] alude a otro texto de Martí, el ensayo «Guatemala» (1878), uno de los textos fundamentales de Martí acerca de la identidad cultural y política de «Nuestra América,»[22] término que Martí propone durante su estadía en Guatemala donde superó su visión bipolar de oposición entre España y Cuba, bipolaridad aún vigente, como lo hemos visto, para Villaverde, para llegar a comprender la situación colonial y poscolonial en un contexto más amplio. Al convertir su ensayo «Guatemala» en un nivel de significado de su novela, Martí, además de localizar la acción de su texto de Guatemala (a la vez manteniendo una dimensión latinoamericana), inserta sus concepciones políticas y culturales, y de este modo integra en su novela su obra entera. A través de estos mecanismos intertextuales, la novela de Martí no solamente se sitúa dentro de un marco de «literatura universal» sino que inscribe también toda la obra de su autor en el interior de este marco relacionándola estrechamente con la tradición hispanoamericana y con sus propias concepciones acerca de la identidad cultural de «Nuestra América.» Así la novela se convierte en consciente toma de posición metaliteraria y cultural.

En esta toma de posición se hace evidente toda la diferencia de *Lucía Jerez* con *Cecilia Valdés*. Ciertamente, la novela de Villaverde se relaciona con la literatura cubana del exilio, pero la configuración de su espacio literario bipolar demuestra junto con las opiniones del autor expresadas en el prólogo en qué medida *Cecilia Valdés* tiene que legitimarse en los modelos europeos dominantes, en el canon literario importado, y en qué medida la literatura latinoamericana del costumbrismo, a pesar de tematizar su propio contexto vital, está vinculada a la perspectiva europea. Por el contrario, la posición de Martí, cuyos proyectos de mediación cultural en el interior del triángulo Latino-

américa—Europa—Estados Unidos lo habían sensibilizado para la formación independiente de la cultura latinoamericana, se articula cada vez más en las «redes institucionales internacionalizadas,»[23] elaborando desde lo que se podría llamar una «perspectiva internacionalizada»[24] un espacio social y, a nivel de texto, un espacio literario interno muy diferente al de su contemporáneo cubano. Aunque estos cambios, a mi manera de ver, no pueden representar un desarrollo unilineal, ya que ambas posiciones existen simultáneamente, es fácil relacionar la transformación del espacio literario interno y la amplificación del canon literario vigente con la naciente visión estética modernista que, lejos de ser homogénea, establece relaciones muy diferentes con su propia tradición e historia. En este sentido el modernismo se puede considerar como un movimiento literario verdaderamente latinoamericano.

Es importante recordar, no obstante, que la amplificación e integración del espacio literario no afectan todavía las culturas «étnicas,» no integran todavía forma literarias autóctonas (en muchos casos orales). Aunque Martí se ocupó varias veces de los «autores americanos aborígenes» (OC 6:335-37), y se mostraba impresionado por el «singular poder» del «arte de los pueblos primitivos» (OC 8:330), la cultura indígena queda como factor marginal o folclorizado en su novela: el «carácter más que secundario de la recuperación de la tradición autóctona en el modernismo»[25] es un rasgo definitivo también de este texto martiano.

Si bien el análisis del espacio literario interno de *Cecilia Valdés* y *Lucía Jerez* demuestra un proceso de conscientización con respecto a la literatura propia, dirigido hacia la reformulación de una cultura latinoamericana que se libera, o que al menos tiende a liberarse, de las culturas «importadas» e impuestas, sin negar su propia filiación europea, la integración consciente y creativa de tradiciones literarias (escritas u orales) autóctonas en el propio discurso literario no ha empezado aún: las concepciones estéticas, culturales y educativas de Martí se basan todavía en el «indio que sabe francés.»

NOTAS

1. Aquí se puede utilizar la noción de «campo literario» en el sentido de Pierre Bourdieu: «Le champ littéraire: Préalables critiques et principes de méthode,» en *Lendemains* 36 (1984), 5-20.

2. Las referencias en el texto a CV remiten a la edición de *Cecilia Valdés o la Loma del Angel* publicado en La Habana por Editorial Arte y Literatura en 1977.

3. Véase Christel Schnelle, «Der Roman *Cecilia Valdés* von Cirilo Villaverde, ein Spiegelbild der kubanischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts,» en *Beiträge zur Romanischen Philologie* 22:1 (1983), 21; Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979), 1:280.

4. Véase el prólogo de Villaverde, vgr.: «el afán de parecer fiel y exacto pintor de las costumbres,» «la pintura de los caracteres» (CV 31).

5. Véanse Henríquez Ureña, 1:287 ss.; Juan J. Ramos, *Proceso histórico de las letras cubanas* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1955), 136; *Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983), 398.

6. La identificación con Tirteo, poeta del siglo VII a.C. nativo de Asia Menor que animó con sus obras a los espartanos, es herediana (véase Henríquez Ureña, 1:128), pero alude a la milenaria tradición de una literatura que inspira al combate, tradición incluida pues dentro de la novela.

7. Las referencias a OC en el texto remiten a la edición de las *Obras completas* de Martí publicada en La Habana por la Editorial Nacional de Cuba, 1963-66.

8. Reynaldo González, *Contradanzas y latigazos* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983), 75. Para la importancia del periodismo en el desarrollo de la narrativa cubana véase Kurt Schnelle, «Wege der kubanischen Erzählung,» en *Reise zum Ursprung. Kubanische Erzählungen* (Frankfurt: Röderberg Verlag, 1973), 328.

9. González, 11.

10. Véase la pág. 471, donde alude a las «gallinas de Guinea» como «aves exóticas,» agregando para el lector interesado el término científico de Cuvier.

11. El primer análisis valioso data del año 1953 y es de Enrique Anderson Imbert: «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta,*» en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos* (La Habana: Publicaciones de la Comisión Nacional de los Actos y Ediciones del Cenetenario y del Monumento de Martí, 1953), 570-616; en alemán existe un trabajo muy informativo de Klaus Meyer-Minnemann, «José Martí, *Amistad funesta*. Zur Vorgeschichte des modernistischen Romans in Lateinamerika,» en *Romanistisches Jahrbuch* 22 (1971), 306-318. El siguiente análisis de la novela martiana es una versión de un ensayo que se publicará en la revista *Iberoamericana* de Frankfurt: «'Cierto indio que sabe francés': Intertextualität und literarischer Raum in José Martís *Amistad funesta.*»

12. Véanse por ejemplo Andrés Iduarte, *Martí escritor* (La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951), 173 ss.; Alberto Baeza Flores, *Vida de José Martí. El hombre intimo y el hombre público* (La Habana: Publicaciones de la Comisión Nacional de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1954), 472; José Antonio Portuondo, «La voluntad de estilo en José Martí,» en su libro *Martí, escritor revolucionario* (La Habana: Editoria Política, 1982), 120.

13. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982), 45.

14. Gustav Siebenmann, «Die neue Literatur Lateinamerikas: eine neue Weltliteratur,» en *Iberoromania* 18 (1983), 139-149; Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (La Habana: Casa de las Américas, 1975), 44 ss.

15. Fina García Marruz, «*Amistad funesta*,» en Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas martianos* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969), 290. Véase también Cintio Vitier, «Sobre *Lucía Jerez*,» en *Anuario del Centro de Estudios Martianos* 2 (1979), 237.

16. Anderson Imbert, 580.

17. Genette, 84 ss.

18. El tema del *Delincuente honrado* se puede relacionar fácilmente con la actitud de Martí ante el tribunal de La Habana en 1870 para con su amigo Fermín Valdés Domínguez.

19. Thomas Bremer, «Amalia liest. Funktionen des Lesens im lateinamerikanischen Roman des 19. Jahrhunderts und die Rezeption der europäischen Romantik (das Buch im Buch),» en *Iberoamérica. Historia-sociedad-literatura. Miscelánea en honor de Gustav Siebenmann,* ed. J.M. López de Abiada y T. Heydenreich (Munich: W. Fink Verlag, 1983), 1:158 ss.

20. El mismo proceso se puede observar en la novela en cuanto a las obras de pintura mencionadas, incluyendo al pintor mexicano Manuel Ocaranza en el círculo de pintores europeos y norteamericanos (OC 18:210).

21. Carmela Perri, «On Alluding,» en *Poetics* 7 (1978), 270.

22. También a nivel estilístico tiene un gran valor innovador: véase Iván Schulman, «Martí y Darío frente a Centroamérica: perspectivas de realidad y ensueño,» en *Anuario Martiano* 1 (1969), 74.

23. Alejandro Losada, en *Actas de AELSAL,* eds. Alejandro Losada y Thomas Bremer (Giessen: 1985), 69; para el concepto de «internacionalización,» véase Alejandro Losada, «La internacionalización de la literatura del Caribe en las metrópolis complejas,» en *La literatura latinoamericana en el Caribe*, ed. Losada (Berlin: Lateinamerikas-Institut, 1983), 266-351.

24. Losada, en *Actas de AELSAL,* 69; véase también el estudio de Ernesto Mejía Sánchez, «Las relaciones literarias interamericanas. El caso Martí-Whitman-Darío,» en *Casa de las Américas* 42 (1967), 54 ss.

25. Francoise Pérus, *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica* (La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1982), 175.

MACHADO DE ASSIS' VIEW OF BRAZILIAN HISTORY: THE DETERMINING FACTOR IN THE EVOLUTION OF HIS LATER FICTION

John Gledson
University of Liverpool

It is not usual to think of Machado de Assis as a historical novelist. Even his role as a portrayer of contemporary Brazilian reality is usually supposed to be a minor aspect of his «universal» genius. In this paper, I want to argue an opposite point of view: his universality, I believe, is inseparable from his consistency and depth as a realist, and that realism has historical substance. I have argued both points in some detail in a book on *Dom Casmurro* and articles on *Casa Velha* and *Memorial de Aires*.[1] In all these works, Machado concentrates his action on a small group of people, but public events are always in the background; those leading up to the premature Majority of Pedro II in 1840 in *Casa Velha,* a large and varied selection of events concentrated on the years 1857-71 in *Dom Casmurro*, and the abolition of slavery in 1888 in *Memorial de Aires*. What appears to be background is most certainly not just decorative backcloth: understanding of the meaning of historical events is often a vital clue to the understanding of the novels. To give a simple illustration: it is when one realizes (or at least, when I realized) that Conselheiro Aires' attitude to the vital question of what was to happen to the ex-slaves after abolition is less coolly dispassionate than it is comfortably self-serving, that one begins to distrust him as narrator and so turn the novel's plot on its head, as Helen Caldwell did with *Dom Casmurro*.[2]

I don't wish to overemphasize the role of historical events like the Majority or abolition, as if these were nothing more than novels «about» these events. Their realism is far too detailed and wide-ranging for that, most especially perhaps in *Dom Casmurro*, which, rightly understood, shows in immense, carefully deployed detail the psychological, social, familial, intellectual, religious and political life of the time as seen in and by Bento, a typical product of the heyday of the Second Reign (that of Pedro II, from 1840 to 1889). But I do wish to argue that there is a historical plan or project behind his greatest and most ambitious work (by which I mean all his novels after 1880, and I include *Casa Velha*.) This is conveniently displayed in the plan set out here:

Brás Cubas (1880)	*Quincas Borba* (1886-91)	*Esaú e Jacó* (1904)
1805-69 (emphasis on 1840s/50s)	1867-71	1871-94
Casa Velha (1885)	*Dom Casmurro* (1899)	*Memorial de Aires* (1908)
1839	(1857)-1871-(1899)	1888-89

It can be seen that each of these pairs deals with a particular stage in the development of Brazil in the nineteenth century: the first, with an «ancien régime» of confident oligarchic rule based on slavery. The second shows the moment of crisis by which Machado was most fascinated, and whose nature I shall concentrate on later, that of the late 1860s and early 1870s. The last pair continues the (largely discouraging) story beyond 1871, showing Brazil's failure to change for the benefit of its people. What *Esaú e Jacó* shows as political absurdity and loss of contact with the real direction of history, *Memorial de Aires* shows as social disaster and economic betrayal.

The crucial element in this pattern (which explains, for instance, something I have never seen explained, the transition from *Dom Casmurro* to *Esaú e Jacó*) is obviously the pairing of novels. The relation

between the two novels within each pair can be summed up in the following way: the first is the more panoramic, dealing with a wider spectrum of characters, with a more diffuse plot, itself spread over a longer period, where the second is more concentrated, using a more traditional plot centered on love-interest (which Machaco can be very scathing about in other contexts, of course). *Quincas Borba* and *Dom Casmurro*, the central pair, may seem to be exceptions; but they are only apparently so, and explaining briefly why allows me to highlight the true nature of the difference. Although *Quincas Borba*'s plot is spread over only four years, the sense of time passing in the novel, and of a social change taking place, is in fact very strong; and the more one understands of *Dom Casmurro*, the more one realizes that it is less about an action than a situation, or even a state of mind (that of Bento) — and that its moment of truth (or refusal of the truth) is fixed on one day in 1871, that of Escobar's funeral («Um ou outro discutia o recente gabinete Rio Branco; estávamos em março de 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano»).[3]

This setting out of what I believe to be the larger patterns of Machado's so-called mature fiction is an essential prologue to the central part of my paper, which centers on *Quincas Borba*, and I hope will go some way to revealing what sort of historical novel Machado wrote, or, to put it in less controversial form, revealing how history gets into his novels. I think it more exact to say that history shapes them, and that is my reason for insisting on the first form.

In *Quincas Borba*, Machado faced (or set himself) a problem: the two works previous to it, *Brás Cubas* and *Casa Velha*, are set in a relatively stable world, something which no doubt imposes its own problems on the novelist who needs meaningful action. Machado solved that, quite simply though daringly, by giving us meaningless action. In quite different ways: the more radically experimental *Brás Cubas* gives us an episodic, digressive novel with a mockery of adultery novels included in its midst; *Casa Velha*, much more conventional, gives us an attempt to change which is, quite simply, dictatorially no doubt, blocked.[4] I don't wish to underestimate either of these novels, which both in different ways show Machado at his best — above all, they show us something which Machado never underestimated, the conservative nature of Brazilian society. But the problems they had to solve in giving fictional form to historical events and patterns, are different from those he solved so brilliantly, though after considerable difficulty, in *Quincas Borba*.

The years (1867-71) in which it is set are seen by all historians as crucial for the history of Brazil, and of the Empire in particular. Sérgio Buarque de Hollanda, the author of perhaps the best general history of the period, sees it as the beginning of the end.[5] What kind of a crisis was it? If you associate no crucial change with this period, you are in one sense not wrong. The most obviously important events are the Paraguayan War, which ended in 1870, and the Law of the Free Womb, passed on 28 September 1871, by which all slaves born after that date would become free when they were 21. This was hardly a revolutionary document,[6] though it did distantly signal the end of slavery in Brazil, and did arouse fearsome controversy in the Senate and Chamber of Deputies. We could add, what Buarque de Hollanda takes as his starting-point, the imposition of a Conservative administration on a Liberal Chamber in 1868, described by some as a coup d'état, and which led more or less directly to the foundation of the Republican Party in 1870.

Quite certainly, Machado saw this period as important for one further reason: the coming to prominence of a new kind of «middle-class» (for want of a better word) businessman, with roots not directly in the plantation-owning aristocracy. Palha, the whiz-kid seminarian-turned-stockbroker-turned-aspirant to banker in *Quincas Borba* is an obvious case, and the plot of *Dom Casmurro*, seen in these terms, looks very like a classic, Marxist story of the rising bourgeoisie destroying the mental (though not the financial) serenity of a more traditional «aristocrat.» Obviously, this phenomenon *was* important to Machado, for he had tried to deal with it in *Iaiá Garcia* (1878), set in the same period, and which shows a similar shift from a rigid to a more fluid society,[7] and the same morally dubious businessman, in this case Procópio Dias.

But, useful and interesting as such parallels are, we obviously go too far if we see them as a full-blooded Brazilian equivalent of a bourgeois revolution. Brazilian history is not as easy to categorize or to explain, as simply modelable on a European pattern, as that. Of course, many theories, in particular those put forward by defenders of the Empire as a regime and institution, argue that it is. Very often, such theories are implicitly or ultimately self-serving, arguing that Brazil was developing along the same progressive lines as, say, the great model of nineteenth century constitutional monarchy, Great Britain, which throughout the period gradually allowed more groups and classes into its political community. The law for direct elections

(though it actually reduced the electorate), the abolition of slavery, even the advent of the Republic could easily be fitted into such patterns of «progressive» development.

Of course, when such ideas are set out in this way, their nonsensical side becomes apparent. The franchise did not expand, but contracted; abolition was, on two very reputable historians' views of it, less the incorporation of the slaves into society than it was their abandonment by the whites, etc.[8] Roberto Schwarz, who as well as being Brazil's best Marxist literary critic is also the most illuminating critic of Machado working today, is right to insist so much on his notion of «idéias fora do lugar» in his approach to Brazilian culture and history.[9] A thoroughly sceptical attitude towards false parallels embedded in such names as Empire and Republic is necessary if one is to understand Brazilian history.

Machado's greatness lies, as Schwarz says, partly in that he too was acutely aware of such false analogies, and of the gap between European and Brazilian historical experience. This is quite fundamental to *Quincas Borba*'s whole message and structure. To put matters at their simplest, such parallels tend to ignore two uncomfortable realities, themselves linked: Brazil's (the Empire's) dependence on its coffee-exports, and so on slavery and on its main trading-partner, Britain. Curiously, though, these two factors, though causally linked, also conflicted, for Britain was instrumental in forcing Brazil to stop the transatlantic slave trade in 1850, and Richard Graham argues that the 1871 law was less the first step in Brazil's own internal process of abolition than it was the last in the history of British pressure.[10] The nationalist melodrama of the Christie affair in 1863, he argues, had the undertow of British anger and mistrust of the Brazilian authorities, and so of slavery, beneath it.[11]

The extraordinary achievement of *Quincas Borba* is the incorporation of such an undertow into its structure. The apparent importance of what is superficial, and lack of importance of the real, larger context in the novel remind me of Graham's account of the earlier, real historical event. In effect, Machado shows us two possible historical perspectives, the shorter and the longer term, the Brazilian and the international.

Space only permits me to be schematic. In particular I should have liked to discuss the purely political dimension present in the figure of Camacho, and the two versions of the novel (one published over some five years in the fashion magazine *A Estação*, and the other

the final book we know) which involved vital changes in the conception of the novel, and show Machado struggling — successfully — to find the best expression for his ideas. Perhaps the best way of focusing the basic question, however, is to deal with the figures of Palha and Rubião, and their relationship with the curious, contradictory nexus of simultaneous dependence on coffee, and so on slavery and on a Britain that wanted slavery abolished.

Palha, first. He is, of course, the perfect portrayal of the supine «national bourgeoisie» of so much debate about Latin-American development: in Raymundo Faoro's phrase, «burguesia acanhada.» Not that Machado makes everything clear to the reader. At the moment of Palha's and Rubião's first meeting, on the train, for instance, he doesn't comment on the reasons for Palha's and Sofia's visit to Vassouras, though he hints, by the word «lembranças,» that they have just been on a pleasure trip.[12] The sentence positively encourages that view, but of course it is very unlikely. Palha is a businessman, Vassouras is the centre of the Vale do Paraíba coffee-growing area: we are later — a good deal later — told that Sofia accompanies him on his business trips. We can deduce, against the pull of Machado's sentence, what is not very surprising, that his interests are linked to coffee, so that it is no more surprising to find, a few sentences later, that he does not approve of Pedro II's mention of slavery — «a propriedade servil» — in the 1867 speech from the throne.[13] There is no time to go into his previous and subsequent career in any detail,[14] but it shows him taking advantage of every crisis in the Brazilian economy — the 1864 Souto bank crash, the Paraguayan War — to enrich himself, and, what is vital to my argument, to forge links with British interests (the «John Roberts, sócio que foi da casa Wilkinson, fundada en 1844...» of chapter 69), rising in a specifically capitalist sense until we leave him with his aspiration to own a bank.

None of this is portrayed by Machado as if it mattered very much, or as if it cost Palha much effort. Of course, there is irony here, but also a certain truth. Palha is the happy owner of that vital Machadian quality, «unidade moral.» He is all of a piece, and the historical contradictions I have mentioned are simply not experienced by him as such. Curiously, then, this blood-sucking imperialist lackey, which is what he is from one perspective, also appears as a slightly unscrupulous operator, with an eye on the main chance and no more or less generous to his friends than one would expect him to be.

Rubião is of course notably lacking in «unidade,» moral or any

other kind. He is impaled on the same contradictions which provide Palha with such a successful career; though to appreciate this fully one has to do even more reading between the lines than is so in Palha's case. He is Pedro Rubião de Alvarenga, and his central name, the one by which he is usually called and was called from the beginning of the novel's composition, refers, very likely, to the coffee boom, via the genus to which the coffee-plant belongs, *rubiacae*. The outer elements, which did not appear until the novel had been thought through anew, in 1889, refer more specifically to the Empire, through the name of the Emperor, Pedro II, or Pedro de Alcântara.

It is interesting that Machado's portrayal of Rubião follows the same pattern as that of Palha, though the narrative forms, and the operation of irony and allegory in the two cases, are quite different. Rubião, as we discover in the same important paragraph which reveals Palha's attitude to slavery, is more liberal on the subject, though his generosity only goes as far as selling his slaves, not freeing them. In chapter 47, one of the most surprising in all of Machado's surprising novels, we discover a much more conflict-ridden attitude, as Rubião, pulled along in spite of himself to watch an execution of a black, ends up fainting at the moment of the execution itself. This scene is a memory, set apart in the by and large smooth progress of the plot, but it reveals Rubião's state of inescapable contradiction. It leads, apparently, nowhere — «Não viu mais nada,» and that is the end of it.

Later, of course, he, like Palha, finds his European model, not English but French: he becomes mad, and thinks he is Napoleon III. The latter's fall in 1870 coincided with the crisis of the régime in Brazil, but the coincidence is hardly important. What matters is Rubião's mental embarkation for Europe, and its historical meaning. The real model is Pedro II, who went on his first trip to Europe in 1871: a trip which highlighted the régime's quixotic desire to break with its own past, for it was frequently said at the time that one of Pedro's main reasons for encouraging the passing of the Law of the Free Womb was his desire to appear in Europe as a reforming, enlightened monarch. These contradictions, as Sérgio Buarque and many others argue, eventually brought the régime to its end in 1889.

Whatever historical patterns or precedents went into the formation of Rubião's madness, the central point is that it shows the same historical process which Palha experiences as a smooth and rapid journey to success, as violent contradiction and failure — literally, it is a taking leave of one's senses, a removal from reality, a historical im-

possibility. Which of the two represents the truth? Neither and both, of course. Taken together, however, they form a brilliant solution to the portrayal of this peculiar but important and even characteristic Brazilian crisis. As a good historical novelist should, Machado gives us history as it is lived and experienced and history as it is when one looks beyond everyday events to their larger patterns and causes. Where those two things — history as experience and history as larger pattern — are as separate as they are in this case, this can lead to some unexpected artistic experiments, and some brilliant solutions to unfamiliar problems.

NOTES

1. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro* (Liverpool: Francis Cairns, 1984); «*Casa Velha*: A Contribution to a Better Understanding of Machado de Assis,» *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (1983), 31-48; «The Last Betrayal of Machado de Assis: *Memorial de Aires*,» *Portuguese Studies* I (1985), 121-50.

2. *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (Berkeley: Univ. of California Press, 1960).

3. *Obra Completa* (Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962), 1:924. See *The Deceptive Realism,* 93.

4. The plot concerns the love between the only son of a rich widow and a protégée of inferior class; marriage is preventd by the mother. See my article, note 1 above.

5. *História Geral da Civilização Brasileira* (São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964), Tomo II, Vol. 5 (*Do Império à República*).

6. Robert Conrad says, in *The Destruction of Brazilian Slavery, 1850-1888* (Berkeley: Univ. of California Press, 1972): «Hailed as a great reform, it was an intricate compromise» (91).

7. *Iaiá Garcia* is divided in two; in between the two halves comes the hero's participation in the Paraguayan War. In the first part, traditional class divisions prevent marriage between Jorge and Estela; in the second, Jorge marries Iaiá, a civil servant's daughter, and far below him in social standing, therefore. See Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro* (São Paulo: Duas Cidades, 1977), Ch. 4.

8. Emília Viotti da Costa says «A abolição libertou os brancos do fardo da escravidão, e abandonou os negros à sua própria sorte» (*Da Monarquia à República* (São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1979), 226; Raymundo Faoro, in an interview in the re-

view *Senhor* (31 July 1985, 35) calls it «um dos jogos mais brilhantes em toda a história do conservadorismo nacional».

9. See *Ao Vencedor as Batatas,* Ch. 1.

10. Richard Graham, *Escravidão, Reforma e Imperialismo* (São Paulo: Perspectiva, 1979), 70.

11. *Ibid.*, 80-84.

12. The relevant sentence reads: «Vieram sentar-se nos dous bancos fronteiros ao do Rubião, acomodaram as cestinhas e embrulhos de lembranças que traziam de Vassouras, donde tinham ido passar uma semana» (*Obra Completa*, 656).

13. «Da lavoura passaram ao gado, à escravatura, e à política. Cristiano Palha maldisse o governo, que introduzira na fala do trono uma palavra relativa à propriedade servil; mas, com grande espanto seu, Rubião não acudiu à indignação» (*Obra Completa,* 656).

14. For a useful summary, see Raymundo Faoro, *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio* (São Paulo: Editora Nacional, 1976), 234-38.

TARAS BULBA O *LA GUERRA GAUCHA*: EL PAYADOR EN TIEMPO DE NOVELA

Eduardo González
The Johns Hopkins University

A la memoria de Emir Rodríguez Monegal

> «...one vast climax of anguish, towering upwards by regular gradations, as if constructed artificially for picturesque effect.»
>
> Thomas De Quincey, *Revolt of the Tartars*

Al intentar el siguiente esbozo impresionista de un tipo de ficción histórica, he de situarme en un momento de crisis concreto: aquel que vivía Georg Lukács durante los meses, entre el verano de 1914 y comienzos de 1915, al componer su ensayo sobre la teoría de la novela. Desde Budapest, casi cuarenta años después, Lukács habría de recordar el ánimo de desesperación permanente en el cual escribió esa obra: el estallido de lo que llegaría a ser la Gran Guerra hizo impacto en los sentimientos esteticistas del joven autor, y produjo en lo que escribía la cristalización de elementos alegóricos quizás inherentes a las doctrinas idealistas neo-kantianas a las que Lukács obedecía por aquella época. Según dice al recordar el momento, el diseño original de *Teoría de la novela* se proponía enmarcar una serie de diálogos a la manera del *Decamerón*: un grupo de jóvenes huirían de la psicosis de guerra circundante para desde algún refugio apartado elevarse hacia la visión de un mundo que parecía al fin corresponder a la pluma de un Dos-

toevsky. El haberse luego descartado semejante marco explícitamente narrativo y alegórico (el mismo que adoptaría Thomas Mann más adelante para *La montaña mágica*) no borró de la obra de Lukács la estampa de aquel diseño original. Su concepción filosófica de la novela —y su paralela concepción de la filosofía como forma de vida— dependen ambas del antecedente ontológico según el cual el mundo posterior al de la epopeya supondría la esencial incongruencia entre alma y obra, o entre el ser y el entorno cultural. Ser y destino, aventura y realización, vida y esencia, son realidades gemelas e inalienables en el mundo epopéyico, en donde ni la interioridad ni lo externo al espíritu son reconocibles como dominios de la existencia práctica: el mundo integral de la epopeya responde según Lukács a la pregunta de cómo la vida alcanza su esencialidad.[1]

El lenguaje filosófico de Lukács en la época de *Teoría de la novela* concede un lugar prominente al concepto de *esencia*. Debe añadirse además que su concepción de la *forma interior de la novela* y del carácter intrínsecamente autobiográfico (y por ende problemático) de la misma produce en su teoría del género una peculiar ceguera en cuanto a las condiciones concretas de la novela como tentativa de recrear la historia. Es decir, debido precisamente al rigor con el cual Lukács desentraña el fundamento individualista que subyace las formas modernas de novelar, o debido a la lucidez con que el filósofo demuestra la entrañable *inesencialidad* del protagonista respecto al mundo social que unas veces rechaza y otras pretende regir, la teoría que resulta se resistirá a disolver la vinculación de lo histórico y lo biográfico que ella misma ha desentrañado. Es en este vínculo donde opera la radical historicidad que Lukács ha de fijar en el protagonista: la fisonomía del personaje central de la novela moderna es a tal punto historia que, como resultado, no hay relato novelístico digno de atención filosófica que no sea, por ello mismo, novela histórica. Tal esencialismo historicista del género novela no permite que Lukács sustituya el vitalmente ancestral concepto de *esencia*, plasmado en la epopeya, por el concepto concerniente al imperativo moderno de *legitimidad*. Sin embargo, es esto último, la elaboración de naturaleza *narrativista* de un modo y un modelo de existencia inscritos dentro de la esfera de valores nacionales y de alguna manera vinculados a la hegemonía de un estado determinado, ya sea en existencia o aún por crear, lo que da fundamento concretamente histórico al género de hacer novela que cobra auge a partir de las obras de Sir Walter Scott.

Los criterios y el dinamismo en general promovidos por el ansia

de alcanzar legitimación son los elementos que mejor informan los diferentes proyectos de novelizar la historia. Lo harán poniendo en curso y legitimando el tesoro o las fuentes de narratividad de los cuales habrían de emanar los valores hegemónicos de una época, la contemporánea, que primero sería nacionalista y luego, en determinados casos, pasaría a ser dominada por designios estatales de carácter globalista, ya sea en el terreno geopolítico como en el de la difusión a gran escala de fenómenos trasculturales tales como la *literatura* misma, entendida según su ascendencia occidental-europea y capitalista. En tal contexto, el género de novela histórica vendría a ser el primer vehículo concreto a través del cual las nacientes instituciones literarias (o sus diferentes *discursos*, como se estila decir hoy en día) fijaron y estereotiparon cierta modalidad suya de legitimarse. Esto lo habría efectuado la *literatura* (a la que no queda aquí más remedio que substancializar al igual que sus practicantes y usufructuarios acostumbran hacerlo) hallándose ubicada dentro de un contexto en realidad mucho más amplio de programas legitimadores, cuyo referente axial habría sido el mantenimiento crecientemente especializado y la consecuente narrativización del prestigio alcanzado por los estados modernos, más allá y a pesar de los procedimientos de rutinización y control burocrático que en definitiva los integran y sustentan. En este plano, los géneros literarios de mayor vigencia (entre los que se destaca la novela y sus posibilidades estereotípicas) forman parte de un vasto panorama de instituciones discursivas de carácter *homeocrático*, cuya función normativa a nivel ideológico ha llegado a ser, en la sociedades democráticas, la de disimular o atenuar el alcance universal del cual es capaz el modo de racionalidad burocrática.[2]

Trazados estos contextos (cuya amplitud quizás desmedida habrá de quedar sin matices en esta ocasión) es hora de proponer lo siguiente: que Sir Walter Scott programó el género de novelar con materiales de historia etno-nacional; que Alessandro Manzoni redujo ese mismo género de historia biografiable al tamaño definitivo de una sola obra magistral; y que Tolstoy introdujo en el mismo género el factor epopéyico o, mejor, que *La guerra y la paz* hizo posible cierta ofuscación ideológica del producto novelístico, cuya mayor legitimitad vendría a depender, no de sus magníficas e impertinentes digresiones metahistóricas, sino de una presunta equivalencia suya con los cantos homéricos. Aquí sólo hay espacio para agregar que Tolstoy mismo se encargó de desvirtuar tal recurso a la epopeya al escribir, muy tardíamente, su *Hadji Murat*, obra en la cual se sintetiza una visión no tanto histórica

como etnográfica de un pueblo cuya ancestral autonomía se ve amenazada; obra que desde la perspectiva latinoamericana se ha de colocar en lo más conflictivo de nuestros indigenismos o, más acá de esa problemática, obra que valdría la pena situar dentro de la materia escriptural que hoy en día integran *Os Sertões* y *La guerra del fin del mundo*. Por último, si Scott, Manzoni y Tolstoy efectivamente fijan los límites y elevan las formas canónicas del género de novela histórica al nivel de las narraciones perdurables, tal vez sea oportuno suponer que lo hicieron sobre el trasfondo implícito de aptitudes retóricas, de tensión propagandística y de eficacia dramática que Shakespeare produjo con los nueve capítulos o *historias* de sus monarcas ingleses. Sería entonces con un posible y tal vez utópico drama etno-nacional y no con la epopeya idealizada que habría que vincular la obra de estos tres novelistas mayores. En el complejo ámbito de nuestras literaturas americanas, la relativa ausencia de dramaturgias etno-nacionales, coartadas tal vez por los ultrajes fundacionales de la colonización, es la cuestión práctica, es el asunto genuinamente pos-individualista: el de una literatura autóctona de gestación gregaria que el espejismo ideológico de la epopeya tiende a ocluir, tanto en la interpretación de la gauchesca primitiva como en las llamadas novelas de la tierra, cuyo universalismo local ha sido en parte de inspiración epopéyica.

He aquí entonces mi ámbito de referencia: la novela histórica, en su momento augural, la escribe un ente vitalmente comprometido con la patria, chica o grande, o con la gesta nacional en la cual él ve inscrito su propio destino de persona: el autor responde ante y por la nación, ya presente o aún futura. El reducto nacional es una crisis, es un hecho todavía en ciernes, o si no de pronto amenazado desde fuera o desde dentro por ejércitos intrusos o por grupos irredentos que o lo niegan o lo quieren diferente. Dicha crisis es de soberanía, criterio este difícil de sostener si no es articulado por un cuerpo de narraciones y de doctrinas de carácter legitimador. El concepto de soberanía tiene pues un sentido muy concreto y en última instancia ajeno al significado biográfico del individuo que lo vive y asume: la soberanía legitima más allá de los fueros que circunscriben y dan auge a las personas; traza la soberanía un vasto sector de tiempos y de espacios que son como los alienistas de la hegemonía, de los biografemas personales; factores discursivos de enajenación con los cuales ha luchado, prestigiándose y aniquilándose, nuestro ilustre elenco de tiranos y caudillos. La soberanía pone así en juego y también en trance de agonía el carácter legítimo del gobierno y de los instrumentos de dominación política, ya sean

estos dinásticos o republicanos, imperiales o fraccionarios, estatales o tribales; ya se funden en los fulgores del carisma o en el ejercicio programado y rutinario de la razón burocrática. Podría decirse en resumen que el prototipo de novela histórica cuyo perfil ideal se intenta aquí trazar persigue un tipo de trascendencia inaugural, y que lo hace dando las claves narrativas para el obligado saqueo de sus temas y episodios hasta llegar a ser lugar de cita para dos propósitos ideológicos tan disímiles como convergentes: de un lado el discurso oficial y centrista, el del aparato hegemónico que consagra la obra como retrato del orden nacional, y del otro lado el discurso rebelde y radical que, siendo a veces reaccionario y otras revolucionario y a veces mezcla de ambas tendencias, se propone impugnar el orden en vigencia con miras a tomar el poder. La importancia del drama histórico de Shakespeare en cuanto a esto último es primordial, ya que en sus *historias* se escenifica la dialéctica conflictiva entre el principio de soberanía autocrática por derecho divino, de origen medieval, y el principio novedoso, renacentista y potencialmente tiránico, el cual se ocasiona en la escena del *momento maquiavélico*, sitio a la vez utópico y localizable por el que luchan las fuerzas legitimadoras de republicanos y autócratas. Lo importante en este caso es reconocer que dicho momento maquiavélico carece de substancia histórica y biográfica, que es un punto definible según su irreductible valor de energías en múltiples estados de contingencia y que, como tal, ocupa un lugar semiológico semejante al de la metáfora, al de la posible emisión de un sentido figurable. En tales términos, el indicador o sustantivo literario marcado por *Shakespeare* debe ser sometido a una fórmula o ecuación que lo extrañifique sintetizando las claves de sus inspiraciones y contenidos más antiguos: algo así como SHAKESPEARE = ROMA NOSTRA AMERICANA.[3]

Daré algunos ejemplos de estos ángulos referenciales antes de abordar el asunto central de este trabajo, el enlace del *Taras Bulba* de Nicolás Gogol y *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones. El enlace se propone establecer y describir determinadas diferencias entre ambas obras según el patrón epopéyico que ellas parecen ilustrar, pero tales diferencias deben de producir cierta indistinción final entre las dos narraciones, como si, una vez situadas bajo la ejemplaridad retórica del símil de la epopeya, ellas consumaran precisamente la anulación de esa figura estereotípica de los antiguos cantos para caer entonces en una especie de inmovilidad o de falso dinamismo.

Me he referido a un momento augural en el que se sitúa el escritor

para tramarse como persona en el texto de la patria: téngase en cuenta a Manzoni ante la expresión geográfica que todavía era Italia, y también a Scott intentando retener a su Escocia en ese momento utópico y liminal en el que su historia y su prehistoria —reyes y caciques— serían contiguos. En esta dimensión proto-etnográfica, sitúese *Les Chouans* de Balzac, obra que adopta al pielrroja autóctono diseñado por James Fenimore Cooper en la frontera del alto New York. El pastiche indigenista que realza Balzac para contar la historia de la rebelión de campesinos y aristócratas en contra del poder revolucionario se reflejará en las páginas de autolectura historiográfica escritas por Euclides de Cunha en su testimonio del holocausto de Canudos. Así, un pielrroja, parte de cuyo ser autóctono había emigrado de los montes de Escocia a la frontera americana, regresa a aquellos reductos bárbaros para entonces brotar en el suelo feudal de la Bretaña, desde donde emigrará de nuevo para militar con los sertanejos y hacerse cristiano primitivo y quiliástico protegiendo la ciudadela de Antonio el Consejero. Hace poco me tocó enseñar *The War of the End of the World* a un grupo de estudiantes norteamericanos. Pronto la clase se dividió en dos sectores disparejos: de un lado el maestro haciendo las veces de informante sobre el sertón brasileño del diecinueve, y del otro los estudiantes construyéndose un Vietnam fatalmente inscrito en el fichero regulador que es esta America norteña ya casi ubicuitaria.

Les propongo, pues, con cierta resignación docente, un espacio virtual y coyuntural en donde debería aclimatarse la lectura americanista de la novela histórica de crianza europea. El carácter liminal y fronterizo de su ambiente, el conflicto de épocas, de culturas, de espejismos y acreciones racialistas que lo componen y, en fin, la imagen, el fantasma ideológico que se alza en dicho espacio como reflejo de una comunidad integral, orgánica, inalienable, capaz y precaria en el tiempo que le impone el genial fatalismo de sus lugares y de su trabajo, son todos elementos nacidos de nuestra gesta colonial. En tales términos, los de su originación colonialista, las Américas, al producir sus narraciones significativas, no pueden sustraerse de la disyuntiva historicista: aquí lo mejor de lo narrado se ha hecho para contar la historia, o si no para distraerla.

Partiendo del Lukács joven y más filosófico, les he propuesto la necesidad de transformar la categoría metafísica de *esencia* en la noción histórico-política de *legitimidad*; lo cual hace posible articular un desplazamiento del concepto filosófico del ser individual o universal al

correspondiente concepto social y propiamente histórico de colectividad, o del grupo de seres humanos situados en el contexto moderno de las soberanías estatales y de nación. Además de un traslado del plano metafísico al del estudio histórico de las sociedades, dicho desplazamiento supone el cambio del mundo individual y biográfico de la novela al universo heroico y comunal de raigambre epopéyica. Pero, además de estos cambios de contexto, conviene aproximarse a la concepción que Lugones se hizo del payador y de lo heroico en general planteando la consecuente necesidad, en linea con todo lo anterior, de examinar el tema central, el de la guerra, desplazando sus valores y significados hacia los del trabajo: en efecto, tanto en Lugones como en Gogol, la ejemplaridad impuesta por el heroismo de la epopeya comporta el rechazo inherente del hecho histórico y antropológico, además de social, del trabajo como categoría determinante de las significaciones cotidianas de lo humano. El modelo epopéyico que ambos autores adoptan los integra a ellos y a sus sendas obras en el gran jubileo exaltador de la guerra, a expensas de una visión concreta y distanciada del arduo y cruento laborar con que el guerrear trasciende cualquier otra actividad humana. Semejante oclusión del trabajo conlleva importantes criterios en cuanto a la concepción de la tarea literaria implícita en el recurso a la epopeya por parte de Gogol y Lugones.

Con el objeto de enmarcar analíticamente la enunciación de heroísmo según Lugones, he de recurrir a dos pronunciamientos de Lacan, hechos a propósitos de sus célebres tesis sobre la agresividad y el carácter especular del narcisismo. Lejos de considerar que lo pertinente de lo planteado por Lacan en este caso tiene que ver con las determinaciones de la psicología, me interesa situar este aspecto de su pensamiento en el contexto específico de aquella lucha dialéctica que Hegel dramatizó mediante las figuras del Siervo y el Señor. Lacan escenifica su peculiar nosografía de la agresividad narcicista y del fenómeno especular traduciendo la concepción de origen heroico que Hegel plasma en aquel momento de su obra en el cual enuncia el deslizamiento histórico de la actuación guerrera y fundacional ejercida por el Señor a la gestión laboral del Siervo trabajador. Se trata pues de un punto axial, de un momento mítico y privilegiado en tanto permite constatar cómo el prestigio ancestral del guerrero se esclarece al chocar con el perenne quehacer del anónimo ente que trabaja y produce bienes alienables.

Lacan se refiere a «la furiosa pasión, que especifica al hombre, de imprimir en la realidad su imagen;» tal pasión es «el fundamento oscuro de las mediaciones racionales de la voluntad.»[4] Por su parte, el

heroísmo según Lugones surge de una *desproporción* que se me ocurre semejante a la que en Lacan enajena al hombre en prendimiento vital y agónico con su entorno. La desproporción lugoniana radica en la poca importancia territorial o política de las naciones donde se criaron los héroes, en contraste con el influjo universal del vitalismo por ellos generado. Dice en *El payador* que «el heroísmo proviene de la diferencia entre los medios materiales del héroe y su calidad espiritual expresa en la voluntad de triunfar con ellos.» La vitalidad espiritualista propuesta por Lugones se convertirá en una especie de nicho pulsional, en un empalme del hombre con la cosa según lo propuesto por Lacan. Pero en ambos autores se transparenta un suceso homólogo: una conflagración, la del ente y el entorno reciprocamente soliviantados. Se produce así algo como una hechura; la actuación y el lugar se integumentan al perseguir su plasmación memorable. Según Lugones el héroe pulsará el concepto de *civilización*, o «el dominio de la materia por la inteligencia, la transformación de la fuerza bruta en energía racional.» Según Lacan esa misma tarea civilizadora transformará al héroe en su propia inteligencia del otro: en su gesta civilizadora, el héroe concebido por Lacan no logrará nunca luchar con otro que no sea o represente el gesto autentificador de su propia estampa y figura. El heroísmo implícito en la leyenda especular que Lacan extrae de Hegel nos propone el enigma de un solipsismo heterológico; no se gana sino luchando y perdiendo con uno mismo plasmado en las mediaciones del otro. Por su parte, aunque Lugones dé relieve al «dominio de la materia por la inteligencia,» el heroísmo helénico al que alude no reconoce el trabajo como tal, pues se lucha y se muere ante un millón de persas, cuya inherente antiheroicidad los define como masa o prole, como entes-máquina, según «el automatismo de la grey» por el que funcionan.[5]

Los héroes de Lugones y los entes especularizados de Lacan se desempeñan en un espacio imantado por la Madre. El ente de Lacan, que es siempre virtualmente varón, goza de su espacio, lo padece y lo formula involucrado con la demanda-madre. Es decir, el pacto o la agonía especular con el otro equivale a un impronunciable reclamo pre-verbal, un *no-he-de-ser-ya-más-Ella.* De esa manera, la diada de crianza compuesta por la madre y el vástago accede al vínculo paranoidal de tesitura homoerótica integrado por dos seres viriles que se espejean mutuamente. En este amor o conato monosexual se fundamenta el vínculo social y de raíz heroica implícito en la teoría de Lacan sobre la agresividad. En cuanto a Lugones, el vínculo entre poesía y

música que los cantos ancestrales encarnan nos remonta a las voces primitivas *mente* y *mamma*: con ello se registra una onda o compás filológico donde han de operar las narraciones y donde el cantor entonará su payada.[6] Los héroes de Lugones no vivirán en la suspensa hiperrealidad del vínculo pre-edípico ideado por Lacan; en *La guerra gaucha* el enemigo vendrá limpio de mí y yo iré hacia él sin mancha suya; pero nos ha de cantar una voz la cual no deberá ni podrá *desoriginarse* de la Madre; nos hará leyenda y esculpirá una energía desrrealizante, un letal cúmulo de voces eruditas y neocriollas que intentan como luchar con ella y amarla también a cuerpo partido. Esa voz magna de *La guerra gaucha* nos dejará sumidos en la mudez de un friso de descripciones apenas legible, exhalación de un habla jamás pronunciada por nadie sino tal vez por la muerte.

Hay pues una radical extrañeza, una enajenación primordial en las voces del origen que Lugones emplea para transportarnos hacia el tono dominante del canto de los héroes. A propósito de semejante extrañeza originaria y violenta conviene recordar que Lacan, en sus tesis sobre la agresividad, glosa en términos satíricos la legendaria exclamación, «yo soy una guacamaya,» lanzada por un bororo al pasmado visitante Van den Steinen. Lacan la traduce como «yo es otro,» en lugar de «soy un hombre» o, «soy semejante a aquel a quien, al fundarlo como hombre, doy fundamento para reconocerme como tal.»[7] Lugones parece indicar que los héroes del payador dirían algo parecido, exclamando tal vez: «soy procedente de madre; soy sucesivo hijo de su guerra nutrimental.» Un caudal parecido de voces primigenias opera en la concepción que se hace Heidegger del terrible y bello quehacer caótico de los primeros hombres brotados del suelo griego arcaico: «soy terrible extrañeza,» habría dicho cada uno de aquellos fundadores que forjaron y tiranizaron al ser aborigen occidental: «soy *deinon*, errancia perpetua, gestión perenne del lugar primero; *to deinotaton*, siniestro devenir originador, *unheimliche*, inhogareña hazaña soy.»[8]

El nucleo de figuración epopéyica que vislumbro en Lugones y en Gogol se ubicaría en este ombligo u oreja constituyendo un espacio virtual, una proyección a la vez emisora e iconológica que se me ocurre llamar *micronimia*. La trama aparentará salvar este enclave sin en realidad lograrlo, pues la guerra que celebra es de *ahí*: el sitio de la guerra pristinal no reconoce el trabajo; según su proceder dentro del orden del mito, el trabajo de las fábulas sería el resultado de la ley de fuga, de la dimisión que conduce al escape de narrar. El primer payador habría sido un desertor.

La lectura del *Taras Bulba* nos comunica la fuerte impresión del enclave de la guerra primordial. Los cosacos de Gogol pertenecen por lo menos a tres siglos anacrónicamente conjurados en un sitio, el de una especie de machi-republiqueta del corso fluvial, de pogrones y desolaciones contra turcos y polacos. La residencia de los guerreros es como una orgía peleona que se desplaza vedándose de paso al concurso de las mujeres. Pensar en ellas es como soñarlas y destinarse entonces a padecer la más denigrante de las muertes, la de aquél que traiciona al padre: enamorarse de otro que no sea el terrible hermano ganado en la batalla significa recaer en la madre, ser hijo que muere por castigo del padre en su nómade choza natal. Así como en las continuaciones del *Martín Fierro* más allá de la *Ida* el varón ha de retroceder más y más hacia un grado mayor de niñez en el cual se enfrentará por fin al extremo complementario de su más pronunciada y pícara vejez, la del arcaico Vizcacha, en la persona del viejo Taras Bulba se enredarán bajo un solo cuero duro de pelar aquel último arcaísmo vizcachero figurado por Hernández y la niñez del mozo que lo alienta, edad que se educa a sí misma no dejándose fenecer hasta que de ella nazca el varón adulto de la guerra. Así relumbra el vínculo atávico al que va sujeta la reaccionaria novela familiar de Gogol. Pero yo creo que estos guiones que acabo de imaginarme no hacen sino narrar o procurarle una sintaxis, un lazo corredizo a los factores de energía primordialmente visual que en el *Taras Bulba* parecen responder o pertenecer a una dimensión esencialmente alucinatoria, la cual es adversa al desarrollo del sintagma, al proceder narrativo y analítico.

Es en esta forma de arresto o de repetición que reconozco el síntoma epopéyico. Más allá de los valores del vernáculo que les da articulación, las escenas, sobre todo al agrandarse en símiles, plasman su estereotípica, derrumban al fin y al cabo su contextura consecuente de símiles y se alzan como micro-orbes autónomas, o cual fragmentos inconexos de un canto que nunca se llega a organizar más allá de su gravitación visionaria. La movilidad en arresto, el cambio de carrousel calidoscópico del *Taras Bulba* constituyen una instancia de *estancamiento formal,* o de ese moverse en lo inmóvil que Lacan sitúa de tálamo primitivo de las fijaciones o imágenes especulares, sitio desde donde modulan las pulsiones agresivas. Se trata de la «fijación formal» que introduce «cierta ruptura,» «cierta discordia,» añadirá Lacan, «entre el organismo del hombre y su *Umwelt,*» su entorno, «dando a sus objetos su polivalencia instrumental y su polifonía simbólica, su potencial también de armamento.»[9] Sin duda los elementos citados

por Lacan se refieren a la reelaboración de los residuos alucinatorios durante una etapa del crecimiento en la cual las primeras captaciones del sujeto comienzan a desprenderse hacia la posibilidad de imágenes más o menos autónomas respecto a las que se hubieron de fijar durante una etapa más primitiva aún. En este sentido de trasbordo entre alucinación y primeras captaciones perceptivas no alucinadas, lo que Lacan describe es el trabajo involuntario mediante el cual, tomando la forma de una estructura en proyección topológica de catástrofe, el primer entorno no estrictamente subjetivo se iría gestando. Todo esto podría conducir, por vías analógicas, a una lectura festiva del tipo puesto de moda por las teorías de Bajtin. Tal lectura festiva u orgiástica del derroche de imágenes generadas por el *Taras Bulba* fue efectivamente señalada por el propio Bajtin, al referirse a una «saturnalia ucraniana» escenificada en la obra.[10] Pero es semejante consagración teórica del jubileo y de la fiesta originaria de los guerreros lo que debe de ser sometido a crítica, lo que debe de ser desvirtuado si es que se quiere desenmascarar el modo mediante el cual el patrón epopéyico fetichiza la presunta inocencia originaria de la guerra como modalidad del trabajo que no reconoce aún sus significaciones alienantes.

Es preciso pues captar al obrero de la guerra, al gaucho que siempre va al encuentro de la muerte. Lo encontraremos en la patria textual de Lugones, donde en una ocasión como muchas otras se dirá que alguien «trasmontaba el repecho, al caer de la tarde... jinete pensativo. En el descenso, sus hombros nivelábanse paulatinamente con la loma, casi tapados por las alas del chambergo. Así se lo veía de espaldas; mas por el frente, descubríase a un gaucho que regresaba, sin duda, de algún cercano carnaval. El almidón sahumado con albaca, que las mozas le arrojaron, blanqueaba en su sombrero; y en su golilla roja, trizas de los huevos cargados con agua de color.»[11] Esas adherencias que quedan del haberlo celebrado las hembras se han de transformar muy pronto en acribillamiento, o en eso con que lo habrá de nutrir de inmortalidad la patria al incorporarlo al seno de su placenta letal. Morirá entonces el gaucho gruñendo, profiriendo en brote de sangre el «¡viva la patria!» El oficiante de jefe gachupín le preguntará que qué sabe él de patria. Entonces el falso pasado que adopta la epopeya en su etapa literaria nos contará que el gaucho herido miró al otro en silencio, que «tendió el brazo hacia el horizonte» y que «bajo su dedo quedaron las montañas —los campos— —los ríos— —el país que la montonera atrincheraba con sus pechos —el mar tal vez— un trozo de noche...» y que «el dedo se levantó en seguida,» que «apuntó a las

alturas,» que «permaneció así, recto bajo una estrella...» Habrá entonces miradas atenebrándose y barbas que regresan al cuello de los capotes. Estamos gravitados en el vórtice mismo de la guerra gaucha; se nos intenta transmitir el numen de un gesto elocutorio, de un habla comunicada por las puras acciones y que por lo tanto no *fonaliza* sino que *elocuye*, y lo hace en el presente eterno y fatalmente cumplido que nos conmina a la reducción máxima de morir en grande. Pero la escena ha de concluir en la cabeza del jefe: «un abejeo de ideas llenó la cabeza del jefe.» Pasamos de la desamparada hazaña del guacho al acto de reflexión constativa y editorial efectuado por el adversario: «Esa patria con su fatalidad colérica se le imponía;» el jefe gachupín se pregunta «a virtud de qué la patria suscita semejantes denuedos.» Para su asombro, «las vidas de esos hombres exhalábanse ante ella como un fúnebre incienso, y en nada la podían los ídolos seculares: —Dios, España, el Rey.» El jefe fijaría así la incomprensión rígida y estatal, la censura calculadora que no sabe cómo integrarse al gerundio ciego de los héroes.

Sin embargo, en su contexto moderno el aura epopéyica que la escena que acabo de glosar nos comunica participa de una manera u otra en la gran trama del idealismo que, operando según los medios literarios más comunes, esconde tentativas de legitimización que son de carácter autoritario. Es sintomático que la expresión literaria más alta alcanzada por la filosofía, la del gran idealismo hegeliano, haya ascendido hacia la concepción de un estado universal, y que el equivalente crítico-literario de ese idealismo haya sido, salvadas todas las distancias, la teoría estructuralista, promulgadora de una aprehensión del significado mediante sucesivas enajenaciones suyas en núcleos de significación cada vez más distantes, impersonales y enrarecidos. Ante esto, el espejismo de una epopeya literaria reguladora de voces ancestrales ya fenecidas a las que sostiene en un museo retórico, no deja de resultar atrayente.

Lacan, equívoco patrocinador de cierto estructuralismo y epígono psicocrático de Hegel, fue al menos capaz de formular los límites autoritarios de ese modo de conferir sentido a las cosas. Dijo él que en el seno del idealismo «el individuo natural es considerado como una nonada, puesto que el sujeto humano lo es en efecto delante del Amo absoluto que le está dado en la muerte.» Y agregó que «la satisfacción del deseo humano sólo es posible mediatizada por el deseo y el trabajo del otro. Si en el conflicto del Amo y el Esclavo (sentenció al fin) es el reconocimiento del hombre por el hombre lo que está en juego, es

también sobre una negación radical de los valores naturales como este reconocimento es promovido, ya se exprese en la tiranía estéril del amo o en la tiranía fecunda del trabajo.»[12]

Estas sentencias de Lacan me parece que reflejan la materia sobre la cual trabaja el símil prototípico del universo idealista, el que intenta sellar equivalencias y sinonimias entre la soberanía —desinteresada, noble y espontánea— y la necesidad —empecinada, servil y programada. Más allá de las virtudes y defectos de carácter estético que hayan de exhibir, las sendas apropiaciones literarias del factor epopéyico elaboradas por Gogol y Lugones deben ubicarse en este contexto. Su significado ideológico contiene implícita una claudicación última ante los poderes y eficacias del estado autoritario y sus atenuaciones y filtros burocráticos. Su espectacular homenaje a gauchos y cosacos les restituye el carisma a los mecanismos más primitivos de la dominación y la servidumbre, los de la guerra. Pero el primitivismo y la rebeldía feral que Gogol y Lugones invocan al distraernos con fragmentos de historia encubren, con el canto y videncias del payador, un compromiso atávico con el prestigio de la muerte. La historia del fascismo (desconocida por Gogol, e inadvertida, imprevista tal vez por Lugones) nos ha enseñado a rechazar la fascinación ante el heroísmo por ellos con tanto fulgor ilustrado.

NOTAS

1. *The Theory of the Novel. A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature* (Boston: M.I.T. Press, 1971).

2. Max Weber, *Economy and Society* (Berkeley: University of California Press, 1978), 1111-1212.

3. La noción de un *momento maquiavélico*, aplicada al desarrollo del pensamiento político moderno, ha sido expuesta por J.G.A. Pocock en *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1975).

4. «La agresividad en psicoanálisis,» *Escritos II,* traducción de Tomás Segovia (México, 1975), 80.

5. *El Payador y antología de poesía y prosa* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979), 19.

6. *El Payador*, 34.

7. «La agresividad en psicoanálisis,» 81.

8. Véase la célebre sección de *Einfuhrung in dei Metaphisik* en la que Heidegger comenta el pasaje de *Antígona* en el cual se celebra al *anthropos tyrannos*.

9. «La agresividad en psicoanálisis,» 75.

10. Citado por Donald Fanger en *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge: Harvard University Press, 1979), 98.

11. Todas las citas son del episodio «Al rastro,» *La guerra gaucha* (Buenos Aires, 1926), 202-18.

12. «La agresividad en psicoanálisis,» 84-85.

* * *

Cuatro obras que no han sido discutidas debido a la brevedad de este estudio, pero que lo han influenciado de una forma u otra son: Fredric Jameson, *Fables of Agression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979); Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris, 1979); Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979); Eric Havelock, *The Greek Concept of Justice: from its Shadow in Homer to its Substance in Plato* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978).

A NOTE ON LUKÁCS' *THE HISTORICAL NOVEL* AND THE LATIN AMERICAN TRADITION

Neil Larsen
Northeastern University

In his generally laudatory introduction to the English translation of Georg Lukács' *The Historical Novel*, Fredric Jameson makes the following comment:

> What may appear to us as flawed in this architectonic monument which is *The Historical Novel* is less its theoretical consistency than the absence of writers and whole cultures which lay outside Lukács' personal interests and background: the powerful later English language attempts at the form. . .are never addressed. The most elaborate and stunning of all European realizations of the historical novel, Pérez Galdós' enormous «National Episodes», are never mentioned, and the very remarkable Spanish and Latin American tradition of work in this genre is passed over in silence.[1]

Jameson makes no specific mention of the Latin American historical novels which the theoretician Lukács might have read, and he is quick to follow this criticism with the caveat that «none of this. . . strikes in any essential way at Lukács' theoretical structure.»[2] Perhaps so. But the question of how Lukács' theoretical account of the form and its historical development affects or is affected by a reading of the Latin

American historical novel seems highly worth posing—and, indeed, unavoidable in any discussion of this literature which raises questions of theory. However much Lukács himself may have remained uninformed about Latin American and most non-European traditions, his contribution to literary theory and criticism is certainly far from ignored in Latin American critical discourse and continues, it would seem, to carry considerable intellectual weight despite what has become its quasi-heretical status in the wake of structuralist and post-structuralist claims on Marxism. Above all there is simply the fact of *The Historical Novel*'s unique position as a discourse of sustained theoretical reflection on a literary form which, under the powerful influence of orthodox literary Modernism, has tended to command only a marginal critical interest.

The Historical Novel, written in Moscow in 1936 and 37 and first published in Russian, is probably sufficiently well known and sufficiently of a piece with the entire corpus of Lukács' critical-theoretical reflections on classical literary realism and epic forms after *History and Class Consciousness* to obviate an extensive recapitulation. However a brief review of certain of its decisive theoretical claims will prove useful to what follows. Lukács begins with a consideration of the historical novel in its classical phase, epitomized in the work of Walter Scott. Scott, basing himself upon the works of eighteenth century English social realism (Fielding, Sterne, Defoe, etc.), revolutionizes this tradition by, in the manner of the ancient epic, representing the objective reality of society as both radically and uniquely historical. Scott, to repeat Lukács' phrase, produces an artistic reflection of history not as mere past but as the «concrete prehistory of the present.»[3] Scott's achievement is then repeated and variously perfected by a series of writers who carry the historical novel through to the end of the classical period. The major figures here are Balzac, Stendhal, Cooper, Pushkin, Manzoni and Tolstoi.

Lukács asserts the historical precondition for Scott's classic rendering of the form to be what he refers to as the «historical spirit» or new «mass experience of history» which is itself the effect, in Europe, of the English and especially the French revolutions and the following period of Napoleonic wars. It is during this period—the «classic» phase or instance of bourgeois revolution—that, according to Lukács, everyday life is for the first time confronted with the direct reality of world history. Lukács cites as an example the experience of mass con-

script armies and geographically unlimited warfare. «If experiences such as these,» he writes,

> are linked with the knowledge that similar upheavals are taking place all over the world, this must enormously strengthen the feeling, first that there is such a thing as history, that it is an uninterrupted process of changes, and finally that it has a direct effect upon the life of every individual.»[4]

It is only because History itself has become «a fact of life» for the people *en masse* that writers such as Scott and Balzac, themselves intimately linked to popular life, are able to reflect this new mass historicism in a medium of epic representation.

The terminal point of this development is, of course, the failed revolutions of 1848, especially the June Days in Paris, when bourgeoisie and proletariat first clash openly over questions of fundamental economic structures and political power. The general reader of Lukács is doubtless familiar with the literary transformations attributed to this onset of bourgeois counterrevolution and «apologetics»: the increasing isolation and estrangement of the leading bourgeois intellectuals and writers from the social and historical arena of class struggle; growing tendencies toward ideologies of subjective idealism, aestheticism and outright reaction—all of this culminating, from a literary standpoint, in the decline of epic realism and the rise of the variously impoverished narratives which Lukács designates under the heading of *Naturalism*. As concerns the historical novel, the effect of counterrevolution is best witnessed in the artistic deformations of the post-1848 specimen which Lukács singles out as most genuinely representative: Flaubert's *Salammbô*. These deformations Lukács summarizes under the key concept of «modernization»:

> Since history, to an ever increasing extent, is no longer conceived as the prehistory of the present, or, if it is, then in a superficial, unilinear, evolutionary way, the endeavours of the earlier [pre-1848] period to grasp the stages of the historical process in their real individuality, as they really were objectively, lose their living interest. Where it is not the «uniqueness» of earlier events that is presented, history is *modernized*. This means that the historian pro-

> ceeds from the belief that the fundamental structure of the past is economically and ideologically the same as that of the present.[5]

Flaubert's elaborately researched efforts to resurrect ancient Carthage are themselves, according to Lukács, premised on an implicit failure to grasp the present as historically derived, and thus the Carthage of *Salammbô* can only appear as a lifeless «monument,» bearing no comprehensible relation to life as immediately and commonly experienced.

In the case of the earliest nineteenth century Latin American historical novels it seems reasonable to assume that Lukács would have shared, although perhaps for different reasons, the general critical opinion of these works as flawed by a narrowly partisan perspective as well as by an excess of Romanticized sentimentality. It is important to bear in mind here that Lukács reads Scott as a fundamentally anti- or even post-Romantic who leads the way in overcoming Byronism and lyrical subjectivism. But how is the *modern* tradition of the historical novel in Latin America to be assessed in light of Lukacsian criteria? Rather than invite the controversy which would unfailingly arise over the selection of a representative modern work—assuming such a work exists at all—, let us simplify matters by designating the Caribbean as a kind of regional subtradition and proceed with the perhaps uncontroversial selection of the historical novels of Alejo Carpentier as, if not securely representative, then at least the most accomplished and elaborate of modern Caribbean works in this genre. We are thinking here specifically of *El reino de este mundo* and *El siglo de las luces*. These two works, although separated by the later novel's more ambitious historical and regional scope, can arguably be grouped together with respect to their central historical subject or problematic—the impact of the metropolitan bourgeois revolution on the slave-owning, plantocratic-mercantile societies of the Caribbean. While *El reino de este mundo* limits itself to the one most decisive event brought to its head by the revolutions in Europe—the Haitian revolution, leading to the abolition of slavery—*El siglo de las luces* adopts a more pan-or even trans-Caribbean focus, portraying not only the peak of Caribbean Jacobinism but the following period of Napoleonic restoration.

Reading these two works into the critical-theoretical system of *The Historical Novel* there seems at first no way to avoid the conclusion that both display to a considerable degree the symptoms of *mod-*

ernization. Many of Lukács' strictures against *Salammbô* in this regard[6] can be invoked against Carpentier's novels: the overwhelming of the narrative by the sheer descriptive weight and extension of objects; the tendency to reduce historical accuracy to a matter of «costumes and decorations»; the nagging absence from Carpentier's exotic historical backdrop of a «discernible connection with any concrete form of popular life that we may experience»; the approach to history «from the standpoint of an idea»—in Carpentier's case the famed idea of the Surrealist-inspired «real maravilloso»—; a disproportionate emphasis on scenes of brutality and depravation, etc. Although it may be true that in characters such as Ti Nöel and Victor Hugues Carpentier has intended to produce genuine historical types, they remain, despite their brilliance, rather wooden figures upon which are painted a variety of individualizing traits which seem not to emanate from within but must instead be attributed to them by a descriptive mechanism which is finally independent of their actions within the larger, epic framework. For all that Ti Nöel may transcend in admirable ways the stereotyped slaves of nineteenth century Romanticism, there is nothing here of the inner complexity of, let us say, Miguel Barnet's Esteban Montejo. The political enigmas and ironies revealed in the character of Victor Hugues are, in the end, more interesting than the character himself, with whom they seem, finally, to have borne no concrete «inner connection». Hugues achieves an allegorical, but not a *typical* artistic reality. The characters of Esteban and Sofía are, it is true, clearly endowed with greater psychological depth (Esteban seems a proper «middling» hero), but here again, this seems largely the result of a modernization. Their impulsive flight from the *ennui* of their merchant father's philistine household into the thick of war and revolution fulfills a classic middle class fantasy, but also seems to leave behind the historical particularities of the late mercantile Caribbean.

But here it must again be stipulated that Lukács identifies modernization in narratives such as *Salammbô* as strictly the literary *effect* of a crisis of bourgeois realism and historical consciousness heralding the end of bourgeois ascendancy in the European metropolis. Modernization, moreover, can be correctly understood only in its inner, albeit negative connection to the classical tradition of bourgeois realism out of which it develops. From the standpoint of *this* historical determination the observation of modernizing deformations in Carpentier's historical novels becomes problematic. For whereas it may be true to say that the middle class intellectual type represented by Car-

pentier also finds itself estranged and isolated from class struggle in its immediate, daily forms—finds itself, so to speak, already on the far side of the epical «facts of life»—, one can argue, along with the Caribbean writer Frantz Fanon in *The Wretched of the Earth*,[7] that this is necessarily the primordial condition of the colonial and the excolonial writer. Carpentier's historical situation is not one of postrevolutionary bourgeois decline, but, if one accepts the arguments of certain theories of dependency, one in which the bourgeoisie in its classic historical role is absent—split between an ultramarine, metropolitan agglomeration of abstract commercial and financial capitalists with little or no direct participation in national cultural life in the Caribbean, and a local «lumpenbourgeoisie» which has never enjoyed anything like the broadly hegemonic position of its pre-1848 European counterpart. The very concept of «bourgeois revolution»—so central to the systematic thinking of *The Historical Novel*—takes on a radically changed meaning in the Caribbean historical context. And it is perhaps no coincidence that this changed meaning is in many ways what Carpentier's first historical novels are «about.»

What, in Flaubert's *Salammbô*, manifests itself as an impoverishment of epical content which is structurally the outcome of a discrete process of bourgeois historical ascendancy and decline, becomes, in *El reino de este mundo* and *El siglo de las luces,* the given, abstract point of departure, the precondition under which any fully epical representation must be engaged. It might, of course, be argued that the modernizing character of Carpentier's novels is a direct consequence of his European vanguardist affiliations, particularly with Surrealism. But this, as Lukács himself would protest, is a mere philological truth, reflecting, in our view, a more basic historical condition: the original intellectual and cultural homelessness of the colonial or excolonial writer.

Granting, then, that Carpentier's attempts at a Caribbean historical novel are accurately deemed to be modernizations in Lukács' sense, the implication to be drawn from this would not be the straightforward Lukácsian finding of postrealist decadence but rather, perhaps, the very inverse—a protorealist immaturity. For it is not a tradition of classical epic realism which the Caribbean writer Carpentier begins to forfeit in texts such as *El reino de este mundo* and *El siglo de las luces*, but, as he himself states, however confusedly,[8] the antiepical prejudices and privatizations of the European vanguard. Carpentier's narrative texts in fact seek, for perhaps the first time in mod-

ern Caribbean literary history, to move *toward* an epical realism of uniquely Caribbean coordinates. What may be their relative failure in this task should not obscure the importance of this development in its larger meaning for the modern Caribbean and Latin American tradition *per se*. If, as I think is the case, the theoretical propositions of Lukács' *The Historical Novel* are generally valid with respect to the Latin American historical novel, it must be added that the latter, at least in so far as it is typified in Carpentier's opus, introduces into Lukács' theory a new historical and ideological configuration which the concept of modernization does not fully or adequately reflect. For the postcolonial world has, perhaps, no choice at first but to 'modernize' a past only recently claimed as its own.

NOTES

1. Fredric Jameson, introduction, *The Historical Novel* by Georg Lukács, trans. Hannah and Stanley Mitchell (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983), 3-4.
2. Jameson, 4.
3. Lukács, *The Historical Novel,* 296.
4. Lukács, 23.
5. Lukács, 176.
6. See Lukács, 189-94.
7. See «On National Culture» in *The Wretched of the Earth,* trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1963), 165-99. The following passage is especially worth recalling in connection with the phenomenon of modernization:

> The native intellectual who comes back to his people by way of cultural achievements behaves in fact like a foreigner. Sometimes he has no hesitation in using a dialect in order to show his will to be as near as possible to the people; but the ideas that he expresses and the preoccupations he is taken up with have no common yardstick to measure the real situation which the men and women of his country know. The culture that the intellectual leans towards is often no more than a stock of particularisms. He wishes to attach himself to the people; but instead he only catches hold of their outer garments. And these outer garments are merely the reflection of a hidden life, teeming and perpetually in motion. The extremely obvious objectivity which seems to characterize a people is in fact only the inert, already forsaken result of frequent, and not always very coherent,

> adaptations of a much more fundamental substance which itself is continually being renewed. The man of culture, instead of setting out to find this substance, will let himself be hypnotized by these mummified fragments which because they are static are in fact symbols of negation and outworn contrivances. Culture has never the translucidity of custom; it abhors all simplification. In its essence it is opposed to custom, for custom is always the deterioration of culture. The desire to attach oneself to tradition or bring abandoned traditions to life again does not only mean going against the current of history but also opposing one's own people. (180)

8. See the original 1949 preface to *El reino de este mundo.*

ORDER AND CONFLICT: *YO EL SUPREMO* IN LIGHT OF RAMA'S *CIUDAD LETRADA* THEORY

Josaphat Kubayanda
Ohio State University

About Angel Rama's posthumous essay *La ciudad letrada* opinions may differ, but its impact on the reading of Latin American history, literature and culture will be undeniable.[1] *La ciudad letrada* is a stimulating, wide-ranging study of the intricate relationships between the colonial and neocolonial processes, the «civilizing mission» of the *polis* (Iberian as well as Latin American), and the emergence and growth of Latin American societies. Sustained by a radically articulated intellectualism and ideological *prise de conscience*, it deals with the creation of order as sign of the Latin American identity. Order may best be understood if it is viewed as a rationalist-authoritarian current which Carpentier's creative imagination calls *Reasons of State.*[2] By order Rama ascribes to Latin American history from the Conquest to the Mexican Revolution a vigorous rationalizing principle or a structural ideal which fundamentally seems to have provided the feet upon which certain supremacist ideologies and regimes have stood. Order, Rama emphasizes, is «the principal idea by which a new regime functions and stabilizes itself from top to bottom, from Spain to America, from the head of state — through the social structure that he imposes — to the physical structure of the city.»[3] Thus order has been power-serving.

Rama further claims that this organizing ethos has been nurtured throughout time, perhaps up until the last two decades which saw a

change,[4] by *La ciudad letrada*, i.e., intellectuals of all kinds, including public functionaries, churchmen, educators, and writers. Order however is not inseparable from alienation and conflict, especially on the part of the *ciudad real*, i.e., the «disinherited masses,» or target groups that include the Blacks, Indians, Chinese, offsprings of mixed unions, and unlettered folk. These groups, Rama concludes, were alienated by a Eurocentric, minority official culture and by a courtly baroque Spanish language, «compañera del Imperio.»[5]

As may be expected, one reviewer, Klaus Müller-Bergh, has objected to Rama's thesis for two reasons: first, its failure to distinguish between different forms of authority which serve different purposes; and second, its ignoring of the complexities and subtleties of intergroup relations in Latin America.[6] There is some truth to this counterreasoning in the sense that the world of culture in Latin America, being ideally a synthesis of several cultures, cannot always automatically be divided into irreconcilable parts. Also there is some validity in the view that not all intellectual activity under the colonial and neocolonial administrations was always on the side of the conquering order.[7] Nevertheless, Rama's thesis is not dysfunctional nor is it the expression of «A self defeating, knee-jerk liberalism...»;[8] on the contrary, it seems to represent the consciousness of a principle of order and conflict germane not only to Rama's liberal disposition but also to Fanon's, Dorfman's and, as we shall presently demonstrate, Roa Bastos' way of viewing the Latin American experience. Indeed, it belongs to a Third World intellectual view of modernity and modernization.[9]

For instance, Fanon's detailed psychoanalytical studies of the Caribbean and Africa in the 1950's and the early 1960's demonstrated among other things that the colonial language, the language of *La ciudad letrada*, created a psychological, social and cultural burden for the native *evolués* or *assimilés*: it separated them from their roots, endowed them with a false self-esteem, and thus placed them in a position of conflict.[10] When the individual *assimilé* is also the ruler of his new society the conflict is more intense because he tries to take command not only of his people but, as Dorfman puts it, also of the communicative act itself.

My point then is that Rama's essay is beneficial to the extent that it provides a conceptual and analytical tool, a sociological and a psychoanalytic yardstick against which literary creativity and social phenomena in Latin America and other neocolonial regions of the world may be fruitfully measured. It leads to the perception of several reali-

ties or phenomena in tension. This of course is not new in the history of ideas. In ways comparable to those that aided the readers of the Old Testament, of Plato, and Hegel (to mention only a few examples), we are drawn to a dialectical reading of Latin American history and culture. Dialectical not just in an ideological sense but in rhetorical terms, enabling us to perceive and to examine conflicting realities and their resolution in a pluralistic setting.

Those conflicts, as evident in Roa Bastos' *Yo el Supremo*, may be social, cultural, psychological, moral, or linguistic.[11] But above all, and interestingly enough, they have to do with the complex relationship of literacy to autocracy, which is the focus of this paper.

Nearly all of Rama's writings, his «archeology» of knowledge as Roa Bastos' puts it in a tribute to Rama, were devoted to Latin America, especially the turbulent postcolonial period and the part played by the Latin American intelligentsia:

> Tú Angel, en la correspondencia de la literatura, historia y sociedad, con tu equidad y lucidez de juicio, con tu acerada voluntad de trabajo y conocimiento en las siempre difíciles relaciones entre la realidad de la historia y la irrealidad de los signos, entre los niveles 'cultos,' por lo general soberbios y elitistas, y nuestras masas que no tienen aún acceso al más íntimo disfrute de cultura. En la atmśofera de un proceso del que fuiste el iniciador y el animador central de estas últimas décadas, continuarás siendo la insomne conciencia, el demarcador de rumbos, el develador de los enigmas y contradicciones de nuestra vida cultural americana en marcha hacia su liberación.[12]

To some extent all of this is applicable to Roa Bastos' own literary endeavor. And to ilustrate from *Yo el Supremo*, it is significant to note the enigmatic affinity between Culture and culture. The overriding signs of Culture in this novel are woven around the learned dictator Francia and his equally learned secretary Patiño; they are also embodied in a certain underlying residual colonial order that continually pits itself against a pervasive *populismo*, or counter-culture, or what Rama calls *la ciudad real*. Furthermore, the dominant Culture is nourished by a dictatorial ethos and by a plethora of Draconian laws, decrees, social practices and attitudes, and by a general discourse of exclusion. In brief the ruling Culture is fed by an antidemocratic con-

sciousness and framework which, in turn, has its source in a largely colonial prejudice against «nuestra masas.» These, in Rama's acculturative social stratification and in Roa Bastos' narrative discourse, are represented by all those outside the centers of authority, especially the Blacks and Indians and the several women and their children who populate *Yo el Supremo*. The fictional voice of Dr. Francia considers them ignorant and helpless. He further regards it as his duty to «liberate» them because he is personally steeped in the ideals of the eighteenth century French 'philosophes' and in the learning of the baroque tradition of Spain. His part in the novel is therefore activated by the paradoxical need to impose a Eurocentric order on the social structure of the new Latin nation. It is a need that seems to suggest a necessary violence inseparable from the «civilizing» impulse of the colonial expansionist drive.

To reach this kind of decision, a resolve fraught with conflicting strains, requires, to be sure, a certain rational base. As a fully acculturated Latino, El Supremo has developed a philosophical understanding of power; accordingly, his thoughts and actions, including his soliloquies, speeches, notes, and instructions to his learned assistant, are nearly always methodical and scientific. Like Carpentier's Magistrado in *El recurso del método* but unlike the *caudillo* in Uslar Pietri's *Oficio de difuntos,*[13] El Supremo is a grand theorizer and a great organizational genius, a dictator clearly conscious of the power of «el don escriturario» 'the writing gift' (12). Scholarship matters as much to his intellect as to his rule. Symbolically this comes into play in the novel when the dictator holds on to the secretary's fingers and pen and uses them to trace the magical unassailable formula «YO EL SUPREMO.» By this minimum discourse unit we nevertheless understand soon enough that the Master simply exists thanks to some unalterable law of the universe which guides him. Lordship, as Bernard-Henri Lévy points out in his study of authoritarianism, «presupposes» that it alone is «the harshest and strongest light [that] can tolerate no corner, no zone of shadows, which would provide a haven for some possible dissidence,» or difference, or diversity.[14] To the dictatorial mind, such as El Supremo's, there must be a single, sanctified vertical structure that imposes its infallibility on the Latin American scene. This thesis finds support in a recent essay published by the Argentine Victor Massuh who rationalizes about «una pedagogía caudillesca legítima» 'a legitimate *caudillo* pedagogy.'[15] In a sense, like the professional psychotherapist, the Latin *caudillo* seems committed to some

absolutistic design of vital absorbing interest located outside of himself. Hence the term «pedagogy.»

It is profitable to view this rationalization of the «strong man» rule against the problematics of decolonization and national sovereignty, which El Supremo describes as «la pesada carga del Gobierno» 'the heavy burden of Government' (36). This surely is one of the central issues in the modernization process in Latin America, a rather large question that neither this paper nor literature can adequately cover. Nevertheless *Yo el Supremo* forces us not only to be historically conscious but to be psychologically aware, that is, to be experimenting therapists ourselves so that we can empathize with the data and techniques of the dictator and with the conflicts that trouble his conscience. El Supremo is suffering from over-anxiety. All of Paraguay's history seems compressed into the iniquitous story of this one dictator, alienated from his people by his colonial education and his temperament of domination. From his perspective, he is fated to govern and restore order to the new nation of Paraguay, grown perilous, either apparently or in reality, by invasions from her neighbors (Argentina, Uruguay, and Brazil), hostility from the Spanish Cortes which refuse to recognize Paraguay's independence, ethnic and class divisions, and internal political rivalries. I say apparently because we cannot always distinguish fact from fiction in a context in which the sometimes unreliable dictator is so much in control of the fictive discourse. Yet, in reality, Paraguay appears to be a crumbling new house in which its owner, Dr. Francia, imagines himself to be trapped; he is naturally paranoid; order, he reasons, has to be restored. The combination of anxiety and the need for an equilibrium is the real baseline of his search for a Renaissance Machiavellian power in nineteenth-century America. Totalitarianism is intellectually excusable because it is the only means to building a unitary state under one law. It is further reasoned that the price to be paid for independence is the blood of those marginalized elements that independence was destined to protect. Freedom begets tyranny; discourses of liberation seem self-negating. We are caught in paradoxes and contradictions. Thus the entire novel, similar to the realities it portrays, reaches an optimal level of ambiguity when, in the passage cited above, the dictator implies that his new laws are more humane then the colonial laws. One of the principal causes of the revolt against Spain (for example, the revolt of the *comuneros* of Paraguay or, much later, the wars of the *mambises* of Cuba) was the violation by the Spanish officials of the relatively hu-

mane provisions of the very early colonial laws of the Indies. The dictatorial voice speaks:

> I passed equal laws for the rich and the poor. I made them pleasing laws without much ado. I establish new just laws. To create the Law I suspended the laws which for three centuries have been invariably violated in these colonies. I abolished individual impropriety by turning it into collective property, which is the proper thing to do. (46)

And yet in the new regime the same speaking voice is perplexed when the motives governing his own behavior are impugned:

> What charges do they have against me, these anonymous paperish messages? For having given to these people a free, independent, and sovereign State? What is more, for having given them a feeling of Nationhood? For having defended the Nation right from her birth against the encroaches of her internal and external enemies? For this do they reproach me? (37)

The tone here however is in keeping with the dictator's belief system which throughout the novel allows a self-righteousness to come into view. There is, for example, that memorable line at the beginning of the novel in which the dictator claims to be «el verbo de la Independencia» 'the word of Independence' (8), that is to say, the only source of civilized orientation among a backward people. This dictatorial ego (where ego in a Freudian sense refers to a positive self-regard) provides the raison d'être for El Supremo's methods.

> All of this—he tells us on one occasion—is because I am in a country of idiots, pure and simple, where the government does not have anybody to look up to for help, it thus being my duty to do everything, to work, to assume control so as to save Paraguay from the misfortune and depression to which it has been subjected for three hundred years. (54)

This viewpoint and the intrapsychic conflicts that go along with it are crucial to an understanding of El Supremo's measures and also the

dynamics of leadership and growing up in Latin America and similar developing regions of the world. Thus Gérard Challand, writing about Colombia, has noted:

> What is striking about Colombia (and many Latin American countries) is the *immaturity of the nation state*, or in other words, the lack of national integration within the society itself. Colombia's ruling classes see themselves as part of a cosmopolitan elite of civilized men faced with ignorant masses, they do not view these masses as citizens making up a nation.[16] (emphasis in the original)

One can therefore obtain some insights into the verbal intensity of the messianic rationalism that accompanies El Supremo's statements. Yet there are elements in that rationalism which disturb a Roa Bastos, an Uslar Pietri, a Dorfman, or a Rama. Their concerns can be framed in the form of a question: do the dictator's professed attempts to safeguard the canons of freedom and sovereignty protect freedom from being undermined? Through the cues that *el compilador* provides in *Yo el Supremo* Roa Bastos appears not to intend that the pattern of signification in his novel be monistic, i.e., echo only the dictator's vantage point. On the contrary, when we lay down the novel we feel that the dictator's motives in *Yo el Supremo*, as in other antidictatorial novels (such as Estupiñan Bass' *Toque de queda,* Vargas Llosa's *Ciudad y los perros*, or to include an example from the French Caribbean, Gérard Villier's *Requiem pour tonton macoutes*), end up generating structures of war and death. Ironically these structures are the major keys to the dictator's own mortality and that of his subjects. The novel of course ends with death, the dictator's, his secretary's, and that of nearly all those who could have perpetuated the national sovereignty, or at least kept the rhetoric alive. But the world of the dictator was doomed to destruction despite or because of his ideology of order. The point is that El Supremo was too vassalized to and by colonial imperialism to carry through the democratic tasks of Paraguay.

Rama's *ciudad letrada* theory cannot be properly understood outside the ideology of cultural homogenization, i.e., the process of instituting a single uniform order in a plural society.[17] As in the world of *Yo el Supremo*, it relates to the decisions of one soul, one cultural maximizer, an egotistical builder of systems, an «enlightened» dictator

who sees the world monolithically, and who therefore moves his people to a standard form while trying to construct a coherent national consciousness. The ironies, the instabilities, and the problems that emerge therefrom are almost infinite and surely disconcerting to the covert reasoning authorial voice in *Yo el Supremo*.

NOTES

1. Angel Rama, *La ciudad letrada*, intro. Mario Vargas Llosa. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.

2. I am referring to Alejo Carpentier's antidictatorial novel *El recurso del método*. 6th ed. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1974.

3. Rama, *Ciudad,* 7-8.

4. Rama seems to argue that the intellectual effort of Latin Americans in the nineteenth century and the most part of the present century was still attached to Europe's umbilical cord. The situation seems to have changed with the expressions of a more vigorous and a more widespread antidictatorial consciousness, especially among writers like Uslar Pietri of Venezuela, Skármeta of Chile, Vargas Llosa of Peru, García Márquez of Colombia, and several others.

5. Rama, 48.

6. Klaus Müller-Bergh, review of *La ciudad letrada* in *Hispania* 68:3 (1985), 530-31. For other review articles, see Abril Trigo-Ehlers, *Prismal/Cabral*, 12/13 (1984), 151-52, and Malva E. Filer, *Discurso Literario* 3:1 (1985), 193-96.

7. Consider, for instance, the antislavery novel in nineteenth century Cuba, the Negritude movement throughout the Caribbean and Central America which not only brought about an improvement in race relations but revolutionized in significant ways written discourses in Hispanic America. In 'negrista' literature, oral, narrative and poetic techniques and themes found their way into a field thought to be the preserve of the educated elite.

8. Müller-Bergh, 530.

9. Among the works of Ariel Dorfman that come to mind is his more recent study, *Hacia la liberación del lector latinoamericano* (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984) in which he advocates a «democratic» reading of Latin American literature. Democratic reading not only «liberates» the reader it also protects the act of communication itself which, like everything else in Latin America, is threatened with extinction by dictatorial violence.

10. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Editions du Seuil, 1952); *Les*

Damnés de la terre (Paris: F. Maspero, 1961); and *Pour la révolution africaine* (Paris: F. Maspero, 1964).

11. Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1974. All subsequent references are to this edition. Translations into English are mine.

12. Roa Bastos, «Les debía carta....» *Prismal/Cabral*, 12/13 (1984), 139.

13. Carpentier, *El recurso*, and Uslar Pietri, *Oficio de difuntos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976. Carpentier's dictator is throughout the novel an aggressively calculating as well as a thoroughly Frenchified Latin, who prevails on account of his mastery of the colonial style and the colonial power discourse.

14. Bernard-Henri Lévy, *La barbarie a visage humain*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1977. Trans. by George Holoch as *Barbarism with a Human Face* (New York: Harper & Row, 1980), 144. Writing pessimistically in justification of tyranny, Lévy states: «I imagine tht what I have to say will not be fashionable, because I am attacking frivolous thinkers and cheerful scoundrels. 'Progressives' won't agree either, because they and their impertinent optimism will be called into question. No, the world is not in a good state and it will probably get no better. Yes, the Prince is an inevitability who bends history to his will» (2).

15. Víctor Massuh, *La Argentina como sentimiento*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982. Massuh defends his country's ills against those who attribute them to the population explosion, colonialism, the ideology of *europeización*, the Catholic religion, party politics, the military intervention in politics, the class structure, and the immigration policies which favored the middle class. All of the above factors are seen by Massuh as «signs of health» in pluralist democracy. Military intervention comes about when the social fabric is threatened with disintegration and with the rise of *populismo*. See pp. 44-49. For a counter-argument, see José Isaacson, *La Argentina como pensamiento* (Buenos Aires: Marymar Ediciones, 1983).

16. Gérard Challand, *Revolution in the Third World,* trans. Diana Johnstone (Hardmonsworth, England, Penguin Books, 1978), 56.

17. According to Leo Kuper, there are two kinds of plural societies: first, «the equilibrium model,» which refers to a more egalitarian democracy; and second, the «conflict model» which has to do with cultural conflict and domination by an elite group. Obviously I am referring to the second model. See Kuper, «Plural Societies: Perspectives and Problems,» in *Pluralism in Africa*, ed. Kuper and M.G. Smith (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969), 7-22, and M.G. Smith, *The Plural Society in the British West Indies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.

THE POETICS OF HISTORY IN *UNA SOMBRA DONDE SUEÑA CAMILA O'GORMAN*

Gwen Kirkpatrick
University of California
Berkeley

In the preface to *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), Enrique Molina briefly sums up the events to be narrated, offers a characterization of his heroine Camila and her destiny, and describes the methods he will use to tell the story of Camila and her priest-lover, Uladislao Gutiérrez. Camila, the daughter of a prominent *rosista* Buenos Aires family, falls in love with a young priest. Defying family, government authorities, and the Church, they elope, and their escape creates a scandal that threatens to shake the oppressive regime of Don Juan Manuel de Rosas. When the couple are finally captured, Rosas condemns them to be shot, a punishment made even more extreme given the fact that Camila, according to most accounts, is pregnant.

The historical legacy of the nineteen-year old Camila, who died in 1848 as the sacrifice to a rigid moral and political code, has acquired the mythical dimensions that popular sentiment endows to certain historical figures. According to Molina, this type of myth can embody «las virtudes de la pasión, las virtudes de la locura, el honor del amor.»[1] Amidst a paradoxical society where both violence and domestic virtues hold sway, Camila's legacy creates «una especie de energía que fascina o rechaza y opera como un elemento desencadenante

de imágenes mentales que rescatan de lo profundo los más diversos contenidos, en una total libertad.» In describing the impact of the legendary Camila, Molina presents her within the framework of the most cherished ideals of surrealism, without explicitly outlining this heritage. Not only in his methods, but also in his ultimate goals, Molina as narrator is loyal to the tenets of surrealism. It is clear that he aims for the «alchimie du verbe» and the exaltation of love, «la única fuerza capaz de restituir al ser todo cuanto de dignidad y de belleza encierra el mundo» (8). As he juxtaposes dream sequences with factual historical narrative, Molina also enters into the problematics of surrealist characterization. The forces characterized as negative ones within this poetic history—State, Church, and a repressive moral code—are the very forces most often scorned by surrealism itself.[2] Surrealism, in its methods and in its aims, is a daring enterprise, seeking to join disparate elements to open new pathways of thought and experience. Molina's project here is a daring, if not wholly successful one. The novel's emphasis on Camila's sexuality (especially as portrayed in dream visions of her observers and persecutors) and its exploration of violence and victimization create the undeniable impact of Molina's poeticized history.

In this novel Molina aims for «un análisis poético,» a sounding of the depths of the dream dimension, rather than a sociological or economic analysis of the historical context. He weaves together other historical narratives (including previously unpublished letters and diaries) with fictional accounts of recurring dream visions. These dream visions created by Molina emphasize erotic fantasies and anthropomorphized landscapes. His portrayal of the epoch, «ya sólo en el tiempo puro de la conciencia,» is an erotic one. The novel's fictional and historical accounts of social repression, the weight of patriarchy, and the explosions created by revolts against these orders, return time and again in this narrative to the physical plane. The novel's fragmented vision of the body, its metonymic dispersion and fetishism point up the arbitrariness of the codes that represent social order in the historical period.

Molina's vision of the poetry of Camila's story has obvious ties to the practices of surrealism. Surrealism's exaltation of liberty of the imagination and of the individual, its exploration of dream states and unconscious impulses, and its daring juxtapositions of random events and objects have clearly inspired Molina's poetry and prose, as well as that of many other Latin American writers. Surrealism's ideals and

practices often center on freeing the artist and the individual from society's repressive codes of sexual conduct. Eroticism is seen as a force that can powerfully subvert the hierarchies of traditional society, and the female is often the focus of the exploration of erotic mysteries. In examining the presence of surrealism's force in this novel, Thorpe Running shows Molina's development of Camila as a «poetic symbol.»[3] By outlining the dichotomies that Molina uses to contrast Camila's timeless values with the cruel record of chronological events, Running views the portrayal of Camila as a complete antithesis to harsh reality and as the embodiment of «a virtually complete synthesis of surrealist poetics.»[4] While accurate in linking the portrayal of Camila and her epoch to a surrealist vision, such an outline does not convey the complexities of these antitheses. Molina's vision of Camila as the embodiment of liberating forces does indeed owe much to surrealism. Nevertheless, her representation also embodies some of the problematic aspects of the fetishization of the female in surrealism.[5]

The same vision that portrays the spontaneous Camila as a victim of repression and as a symbol of spiritual and erotic freedom at times falls captive of its own methods. For such a poetic vision of history is a problematic one. Molina denounces Camila's attackers by inventing a series of sinister fantasies that are attributed to her enemies. Like the earlier narratives of Echeverría and Sarmiento that focus on the epoch of Rosas in Argentine history, Molina's narrative reveals a fascination with the attractions of violence, often expressed in sexual fantasies. For example, in scenes that feature the presence and death of Facundo Quiroga, Molina heightens Sarmiento's suggestions of the powerful attractions of this charismatic general who personifies violence. In *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* Facundo's fantastic presence is evoked as a whirlwind entrance into genteel setting identified with fragility: «La puerta del salón se abrió con un estallido y el general Quiroga irrumpe violentamente en el salón, la delicada porcelana del juego de té, arrastrada por aquel impulso, queda reducido a menudos fragmentos, las telas también se desgarran, descubren algún seno, muslo o espaldas, ante la súbita irrupción del general Quiroga en plena tertulia. . .» (120). The novel's recurring dream-like visions, inspired by surrealist principles, are powerful in their evocation of interior states, and provide a way of linking characters from different times and places to one common plane of timeless impulses.

The depiction of Camila's passionate sexuality and the way she (or other female presences) appears in the fantasies of others are also

problematic. Almost inevitably, the visions of female sexuality are paired with scenes of violence, and real bodies are broken in the same way that the fragile porcelain tea service fractures with the appearance of sexual energy. The references to Camila's passionate nature are given throughout the novel in parallel scenes with often violent visions of other characters. For instance, the scene that precedes a discussion of Camila's attractions to passionate Romantic literature vividly portrays the masochistic attraction women felt toward Quiroga:

> Mujeres embargadas por una emoción ambivalente, en la cual las imágenes del placer más frenético se funden con la visión de las torturas que les esperan, arrastradas desnudas por los cabellos sobre el piso que les despelleja la espalda, flageladas, alternativamente mordidas y besadas, bañadas en aguardiente, poseídas ante la concurrencia sobre el cuerpo caliente de un caballo cubierto aún con la espuma de la carrera demente a la que ha sucumbido. . . La mirada del general las trastorna. Ese hombre posee un poder afrodisíaco que obtiene la inmediata sumisión uterina, es un hechicero, un caníbal, maneja relámpagos, su magia enardece los órganos secretos. . . (121).

In attacking Camila's enemies by creating a savage dream dimension, the novel repeats in countless ways the same exploitation it ostensibly denounces.

The aim of the following discussion will be to investigate the methods of Molina's «análisis poético,» to review other fictional and non-fictional accounts of Camila's story, and to examine the vision of violence and the female which serves here as the force that moves this «energía que fascina o rechaza.»

A look at other fictional and nonfictional accounts of Camila's story helps to understand the originality of Molina's treatment of the theme. Juana Manuela Gorriti (1818-1892), a contemporary of Camila and one of the best-known female writers of her time,[6] casts her tale «Perfiles divinos» (*Panoramas de la vida*)[7] in the frame of a chance and haunting encounter between Camila and a young aristocrat. In this story of star-crossed destiny, a young aristocrat hears the plaintive song of an unknown woman, then catches a glimpse of the beautiful and elusive heroine. As he begins to suffer the pangs of infatuation and grows pensive and quiet, his family note the changes. They decide

that he must spend a year in Europe to separate him from the unknown obsession that dims his spirit. On his return to Buenos Aires after his year in Europe, he soon encounters Camila, and this time he skirts close to her tragic death scene. Gorriti's brief version builds on the glimpse, the fleeting encounter, the haunting memory, and the aftermath of her execution. As one distant stranger glimpses another, his exile and her death follow, and we are left with a mystery. The Romantic imprint on this story is obvious, and it even includes the trip to Europe, the traditional cure for the bane of native forces.

In another recounting, a 1959 play by Miguel Olivera, the influence of Greek drama (and perhaps the family romance drama stylized by Federico García Lorca) organizes the recounting of Camila's story in the drama *Camila O'Gorman.*[8] Olivera uses a chorus from Greek drama, verse dialogue, and much attention to the domestic interchanges among the women of the family to recreate Camila's destiny.

Accounts by historians also show that historical narrative is, in effect, poeticized history. The Romantic impulse, as well as a desire to vindicate Camila and attack Rosas, directs the story in Sánchez Zinny's account of the life of Manuelita de Rosas.[9] His vision of nature is like «el embrujo alucinante de esta armonía universal,» but the elements that compose it are far from Molina's searing anthropomorphized landscapes: «Flota en el aire tibio, un cántico al amor. Es el himno de la naturaleza—grávida de esperanzas—, cantando a la vida su majestuosa belleza.»[10] Interestingly, Sánchez Zinny quotes at length from Lucio Mansilla's discussion of Rosas' decision to execute the pair of lovers. Mansilla, the urbane essayist of the «Generación del 80» and nephew of Rosas, struggled under the paradoxical legacy of his uncle. Mansilla's denunciation of Rosas here, and his style of argument, perhaps influenced Molina's depiction of Rosas. Mansilla calls the punishment «un castigo atroz, digno del rigorismo incruento de Torquemada y del fanatismo hermético del siglo XV.»[11] Mansilla, like Molina a century later, also notes Rosas' double standard of morality, exemplified by his relationship with Eugenia Castro, the fourteen-year old whom he brought to the family household as his mistress.

Manuel Gálvez, the twentieth-century writer who focused on Argentine history, presents a strikingly opposing viewpoint to that of both Mansilla and Molina.[12] Gálvez vindicates Rosas' decision to execute Camila and Uladislao and resoundingly condemns the legendary couple. Gálvez leans on the very codes of conduct that Molina attacks

most savagely in his novel, the defense of patriarchal order represented by the state and the Church. The nature of Gálvez's account helps us to understand Molina's insistent defense of Camila as the embodiment of the virtues of life, liberty and sexual independence. Gálvez, explaining that Rosas made his decision to preserve the social fabric, paints Camila and Uladislao not only as rebels but as thieves:

> Por lo mismo que Camila pertenece a la buena sociedad, su delito es mayor y puede constituir un lamentable ejemplo. Rosas la fusila para salvar a la sociedad toda, por un noble motivo. No quiere que el país se corrompa, que las mujeres falten tan gravemente a la ley de Dios y a la ley de los hombres. ¿Se ha excedido en el castigo? Condenemos su error, pero reconozcamos la santidad de sus móviles.[13]

From Torquemada to the upholder of state and individual virtues, we see that the historical accounts reflect the needs of their formulators and that they lean on the cherished symbolic structures of the historian's vantage point.

Looking to another genre, Maria Luisa Bemberg's 1983 film *Camila* leans heavily on what could be called an updated *costumbrismo*, a saturation of local color and representative historical accounts. Bemberg's fresh-faced heroine, played by Susana Pecoraro, is not the «gran Reveladora» nor the «Gran Traidora al Padre» that she often represents in Molina's text. Instead, even as the movie draws heavily from Molina's text, its attention to appealing surface detail rarely hints at Molina's exploitation of a primitive atavism, nor does it continue the floating dream visions, often based on bodily fetishism, that structure so much of Molina's narrative. Its dichotomies are less harsh, and its portrayal of the political scene carries much less fury than either Molina's or Mansilla's.

The drama of Molina's *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* occurs in a corporeal universe. The body is everywhere, and from the novel's beginning, we know that somebody is going to be hurt. The metonymical dispersion of the body—body parts rising as strange visions, tales of decapitation, the navel of Camila's grandmother «La Perichona» radiating a charged luminescent glow—constitutes the real plot of the book. When will this constant and insistent parcelization merge together in one body, in one meaningful scene? As surely as Sarmiento relentlessly paints the physical landscape in *Facundo* to

make it produce a tyrant, so Molina's landscape of the body and of an epoch must produce an astounding number of victims. Not only by birthplace, but by birthright, Camila is an explosive being in Molina's story. While the universe here is a palpitating vision of the female body (even the cows are endowed with «grandes senos de mujer» [86]) the orgy of bloodletting and decapitation under Rosas forecasts the executions of Camila and her priest-lover. Here the erotic vision centers on the female body, and a fetishistic focus dominates this vision and the novel's path of action.[14] In *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* the parcelization of the body is so diffuse that attention is drawn to the arbitrary and senseless nature of all signs, the parody of the codes of religion, marriage, love, law, and even the unity of the individual. Molina uses to full advantage the inherent erotics of liturgical rites, as well as the elemental appeals of physical violence. As if sounding the depths of primitive religious rites based on goddess worship (as noted by Elisa Rey in the preface to Molina's *Obras completas*),[15] the sacramental mass echoes the state's perverse distortion of the eroticized universe. Like a reappearing scene of a black mass, the scenes of violence and physical pain move in non-ironic stylized combinations throughout the novel.

Molina weaves together other historical narratives in his recreation of Camila's world. He includes references to Sarmiento, «con su escritura de bisonte» (94) and to the fascinating *Memorias* of General Paz, whose captivity and days of darkness foretell Camila's own anguished prison days. The narration of the drama of Camila and Uladislao does not actually dominate the novel. Instead, Molina recreates the historical background in a series of vignettes, dream visions, and interwoven historical accounts to prepare for Camila's emergence as the central figure. Camila, as active participant in the shaping of her own destiny, does not appear with regularity. Instead, chronological references to her age punctuate another historical narrative, the unfolding menace of the «sombra» that will engulf her. For instance, the narration of the death of Lavalle, «el salvaje unitario» in Jujuy, and his rag-tag funeral march to Bolivia, accompanied by his lover Damasita, only approaches the story of Camila by including a reference to her age at the time. In contrast to the spectral vision of Lavalle's death and dismemberment, we are told that «. . . mientras muy lejos de allí, en qué jardín, en qué siesta lerda y caliente Camila O'Gorman cumple trece años» (92). Her dream lies sleeping in a chyrsalis of protection. However, her body, or parts of it, appear everywhere in visions or pre-

monitions, and all events preceding her death foreshadow her emergence into this deadly and erotic historical landscape.

The narrator notes at various stages the intersection of the world of poetry with the historical record. Obviously, this world of poetry follows both diachronic and synchronic time. In a type of primitive atavism, history repeats itself, just as the same luminescent fire that shone forth from her grandmother burns in Camila. In one of the sections that introduces us to the family life of the young Camila, we see her attraction to the slave festivals, and the narration leaves no room for speculation on the impulses that have driven her attraction. Molina uses racial stereotypes of primitivism to accentuate Camila's attraction to sensual expression:

> ¡Oh negros! Poseedores de fetiches que hacen erizar, la médula de las mujeres. (. . .) Con sus voces, algo despertaba en ella de un remoto atavismo, desde la sangre de aquella Ana María Perichon de Vandeuil de O'Gorman, mecida por un aire que bajaba de los cráteres de la isla, y proseguía como un encantamiento en los sentidos de Camila, identificándola con los delirios del follaje, con los vastos cielos cálidos, con la tentación infinita de cada instante del mundo. (107-8)

A similar scene of black dances illustrates the underlying forces that attracted masses of the populace to Rosas, and the scenes are linked as well to the recreation of Rosas' incestuous fantasies of his daughter Manuelita.

In this novel Camila is not exceptional in the resurgence of atavistic impulses. By threading through the narrative an insistent emphasis on the need for victims, for blood, for parts of human flesh of all types, Camila's destiny as a sacrificial victim is foreshadowed in countless ways. The recounting of her ancestors' histories provides several examples of heavy-handed foreshadowing. Miguel O'Gorman, Camila's great-uncle and the doctor credited with introducing «modern» medicine into the *virreinato* and with establishing the first medical college, is the importer of the medicinal leech. The «sueño profético» of Miguel O'Gorman, one of the book's first scenes, gives us a glimpse of future horrors in great detail. The dream combines «un señor de levitas, . . . un gran mesa cubierta de terciopelo rojo, encima de la cual había un cráneo, un candelabro de plata, un tintero

con plumas de ganso, y un gran frasco lleno de sanguijuelas» (46). The experience of one of Camila's ancestors forecasts the scene of her own condemnation.

Molina makes very clear the sexual interpretation of repressive fury, and the equally powerful subversive resistance repression creates. Rosas' incestuous visions of his daughter Manuelita and the tight-lipped fury of Camila's father culminate in a savage attack on the fires they cannot dominate. Molina's tale depends on the universality of what Phillip Slater has called the rites of «mother-murder.»[16] The sado-masochistic sensuality of scenes of disintegration and degradation are easily as compelling as the arguments protesting the innocence of the victims. The narrator insistently repeats that Camila represents «love.» But what does this love mean? The glow that shines forth from Camila's pregnant belly in her death scene accompanies the «sonrisa atroz» that marks her expression, interpreted as a sign of a «dicha sobrenatural.» In the eyes of Antonio Reyes (Rosas' secretary in Santos Lugares who sentenced the couple, and whose records Molina uses), she acquires «la fascinación de una esfinge.» In Molina's novel, Camila emerges like a repressed female divinity, who must represent a terrifying Medusa-like force, and her light must be extinguished if the Father is to regain control. Molina points out the rage and humiliation Rosas felt on learning that the couple had escaped his omnipresent forces. It could as easily be said that Camila died for resistance, a resistance to an order that would deny her body's independence, with the body being the last site for individual expression. The very bonds of repression, strung ever more tightly, make the wild dispersion of her body on the «poetic» landscape more pronounced.

Both arguments, that Camila died for love and in resistance to a violent patriarchal order, are present in Molina's narrative. Nevertheless, most descriptions of Camila within the novel depend almost exclusively on the persistent legacy of the threat of the female. Camila appears most often in sexual fantasies (often violent) of the males who desire her. This treatment, however, is not designed to be an ironic one, for it builds the case for the heroine on the foundation of the principles it most ferociously attacks. At the same time that the novel constantly protests the innate innocence of the young Camila, she most often appears in visions and sexual fantasies as a bewitching temptress.

If the novel is indeed a «poetics of history,» then its form here

falls into the metonymical mode, that of part-part relationships. As Hayden White states in *The Poetics of History*, «By metonymy, then, one can simultaneously distinguish between two phenomena and reduce one to the status of a manifestation of the other.»[17] In this sense metonymy is essentially reductionist. In a novel of few ironies, like Molina's, the body is spread out against every scene. Each violent or sexual fantasy inspired by the record of events finds its place in the historical narrative. Scenes of «degüello,» sadism, and torture abound, and many of these scenes exploit the female body as the war zone of the fight between control and defiance.[18] The relentless metonymical mode that Molina employs, realistic by its rendering of even oneiric visions in absolute physical detail, asks its readers to supply the ironic vision that is absent in the novel. Another reading of this fragmented universe must be supplied, if the resistance does not take the exact form of the dismemberment used by the oppressors. By exploiting the appeals to physical violence within the novel, Molina skirts close to creating a victimization of whatever is labeled the «feminine.»

According to Georges Bataille, eroticism's movement is always a dissolving and dislocating force, resulting in discontinuous movement or speech, and the play of eroticism involves a dissolving of established forms and a fundamental fascination with death.[19] Molina's mixture of death, eroticism, and an emphasis on the physical form in its separate parts, uses surrealism's practices and fetishized imagery to make explicit the subversive and resistant force of eroticism. At times clinging closely to various interpretations of the historical record, and at times supplying a densely figured universe as backdrop to the action, Molina makes clear the innate resistance to fixed order that eroticism brings with it, and just as clearly, makes resistance into a dangerous history of eroticism, dangerous because its vision of resistance is coded in the same fetishistic patterns most emblematic of repression.

NOTES

1. Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1984), 7. Hereafter references will be cited in text with page number.

2. André Breton, in the «Second Manifeste du Surréalisme,» makes explicit surreal-

ism's ideas regarding Western tradition, logic, and institutions that support the values most scorned by surrealism: «Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*. La position surréaliste a beau être, sous ce rapport, assez connue, encore faut-il qu'on sache qu'elle ne comporte pas d'accommodements.» *Manifestes du Surréalisme* (Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962), 159.

3. Thorpe Running, «Surrealist Poetics in Enrique Molina's *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman,*» *Chasqui,* 2-3 (1980), 23-29.

4. Running, 25.

5. Xavière Gauthier presents a comprehensive study of sexual dynamics in surrealist arts and literature in *Surréalisme et sexualité* (Paris: NRF-Gallimard, 1971), and examines the fetishistic practice of surrealism in detail (221-4). Robert Benayoun deals with the same topic in *Erotique du surréalisme* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1978).

6. Lily Sosa de Newton, *Las argentinas, de ayer a hoy* (Buenos Aires: Ediciones Zanetti, 1967), 184-5.

7. Juana Manuela Gorriti. «Perfiles divinos. Camila O'Gorman.» *Panorama de la vida* (Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1876), II, 369-386.

8. Miguel Alfredo Olivera, *Camila O'Gorman. Una tragedia argentina* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1959).

9. E.F. Sánchez Zinny, «El drama de Camila O'Gorman.» *Manuelita de Rosas y Ezcurra. Verdad y leyenda de su vida* (Buenos Aires: Imprenta López, 1941), 346-59.

10. Sánchez Zinny, 348.

11. Quoted in Sánchez Zinny, 356.

12. Manuel Gálvez, *Vida de Don Juan Manuel de Rozas* (Buenos Aires: Librería y Editorial «El Ateneo», 1940), 490-3.

13. Gálvez, 492.

14. For a discussion of the evolution and expression of fetishism, see Jean Baudrillard, *For a Critique of the Poltitical Economy of the Sign*, trans. Charles Levin (St. Louis, Missouri: Telos Press, 1981), 91-3.

15. Elisa Rey, «Prólogo» to Enrique Molina, *Obra completa* (Buenos Aires: Corregidor, 1984), I, 14-15.

16. Phillip Slater, *The Glory of Hera* (Boston: Beacon Press, 1968), 328.

17. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), 35.

18. As Jean Franco has noted in her study of ritualistic practices and male initiation ceremonies in torture techniques used in recent decades, the desacralization of the body (especially the female body and more specifically the pregnant female) plays a key role in creating solidarity among those involved in torture and repression. Franco studies as well the rituals that serve to create group bonding among torturers, rituals that often involve establishing the group's separation from the feminine, understood as passivity or

defiance of the group's rule («Gender, Death and Resistance; Facing the Ethical Vacuum,» unpublished paper, 1985).

19. Georges Bataille, *L'Erotisme* (Paris: Editions de Minuit, 1957), 24.

TO THE RESCUE OF A CONCEALED HISTORY: ELIECER CARDENAS' *POLVO Y CENIZA*

Mercedes M. Robles
Loyola University of Chicago

When one speaks of the history of Ecuador it is well known that *alfarismo* (1895-1912) represents a radical change in the socio-economic structure of the country. *Polvo y ceniza* (1979), a novel by Eliécer Cárdenas, has as its background the twenty-five year period following the brutal death of the liberal *caudillo* Eloy Alfaro (1842-1912).[1] In a historical sense, Cárdenas' text concentrates on the effects of the struggle for power between liberals and conservatives at the beginning of the twentieth century. The narrative reflects the reorientation of Ecuadorian society at a time when it was changing from the vestiges of a feudal system to an emerging capitalism. The novel also portrays the crisis which that change represented not only for the economy, but for the power structure, in general, and for the masses of peasants and urban workers, in particular.[2]

To illustrate that crisis Cárdenas resorts to a historical and popular figure, Naún Briones, who is a symbiosis of a primitive rebel, a bandit and a revolutionary in gestation.[3] Combining biographical and anecdotal material, Cárdenas recreates a legendary and emblematic character who becomes a paradigm of the social and cultural problems that Ecuador was experiencing during a period of turbulence and transition.

In a recent interview, Cárdenas stated that *Polvo y ceniza* is not a historical novel in the true sense of the word. He maintains that in his

work history is at the service of character and ambiance rather than the other way around: «Creo que [*Polvo y ceniza*] es una novela de ambiente, de personajes. Lógico que tiene muchas circunstancias, muchos hechos históricos, pero insisto en que no es una novela histórica.»[4]

Although Cárdenas insists upon the literariness of *Polvo y ceniza*, it is not far-fetched to say that the novel, more than the creation of a character or ambiance, constitutes a questioning of history (of official history!) and the interpretation of the class struggle in Ecuador. Briones, thus, becomes the means through which this questioning and interpretation are depicted. It is precisely the concern with the demystification of history that separates Cárdenas' work from immediately preceding narrative efforts in Ecuador.[5]

Polvo y ceniza focuses on the life of Naún Briones at three different stages. In 1910, Briones, a humble, illiterate peasant, barely fifteen years of age, begins to rebel against a predominantly feudal society. Various reasons motivate his behavior: 1) the basic necessity for justice and survival; 2) the realization that, given the world in which he lives, banditry represents the only option for deliverance; 3) the abysmal inequities that he perceives between the social classes. These inequities reveal themselves in a moving scene that juxtaposes Briones' thoughts during the burial of his father with remembrances of the frivolous life of Lucía, the landowner's daughter. Two factors are relevant here. On the one hand, there is a sense of alienation that Briones experiences in relation to Lucía and her world; on the other, at this moment in his life he lacks the critical social awareness to perceive the world in any other terms except those identified with the dominant classes.

One of the accusations that could be made against Briones is that he never completely overcomes his admiration for the ideology of the ruling class. In this sense there is an element of ambivalence in Briones, that is, an attraction and rejection of the «establishment» that places him, even when he acquires a social consciousness, in a position of cultural dependency. It is precisely Briones' ambivalence toward the established order that Cárdenas emphasizes in his characterization of the protagonist.

The transformation of Briones from peon to bandit, the second moment in his life, does not bring with it a radical change in his sense of class nor a desire to change the existing social order. On the contrary, Briones, the bandit, consciously or unconsciously, aspires to

emulate a bourgeois life-style to possess those attributes associated with a capitalist society. This desire for possessions and power results in the protagonist allying himself from time to time with the oligarchy; that is, he enters into pacts with the landowners to squelch popular uprisings. Briones, notwithstanding that fact that he shares the spoils with the peasants, becomes an instrument of the very class he presumes to detest.[6]

In the third moment of his life, Briones, the revolutionary in gestation, develops a sense of ideological struggle and begins to acquire those qualities that suggest a future reshaping of the social order. This transformation is the result of two fundamental experiences. One is related to the sense of solidarity that he feels toward his own class, the second derived from the world of ideas and theories. It is the second experience which interests us here. It is provided by Víctor Pardo, poet and intellectual, who impresses upon Briones that his acts of banditry are symptomatic and illustrative of something more transcendental, that his activities are part of an ideological and economic struggle. In other words, Pardo aims to channel Briones' energies away from banditry and incorporate him into the armed struggle or guerrilla warfare.

Years later Briones comes to possess a social conscience and becomes a revolutionary, thus transcending his limitations as a mere bandit. He reaches the conclusion that «el mundo debe cambiar como una camisa sucia y estropeada que se cambia por otra.»[7] He seeks out Pardo and asks him, without any irony, «que lo ayude con sus consejos y palabras puras» (73).[8]

The transformation that takes place in Briones permits us to draw a series of analogies with «the process of political domination in Ecuador.»[9] The life of Briones encompasses the three stages that characterize the history of Ecuador between 1895 and 1939. Briones is born when Alfaro's revolution breaks out, a revolution against the conservative legacy of García Moreno. The original aspirations of the liberals, however, were frustrated. Even though this political movement accomplished important ideological changes in the country, insofar as the economic structure was concerned, all that in fact took place was a shift in the source of power. Power passed from the highland oligarchy to the coastal bourgeoisie. The social structure, however, remained intact. The *status quo* persisted. Finally, in 1922 and 1925 there were serious political upheavals in Ecuador that paved the way, in theory at least, for a socialist project.

Briones, during the course of his life, is seen, respectively, as a serf, as a participant in the machinations of a bourgeois society and as a potential revolutionary, pointing the way, given his acquisition of a social conscience, toward the creation of a socialist society in Ecuador. It would not be amiss to ask to what degree this last project fails literally and metaphorically in the novel and, by extension, in Ecuador. Briones, the revolutionary, dies in 1935 at the hands of the military.

One of Cárdenas' achievements is to have created a character who illustrates the struggle for power from multiple perspectives. Economic power, civil and ecclesiastical authorities, the written media, intellectuals, the peasantry and the urban masses all project their aspirations and prejudices on Briones.

For the dominant classes Briones emerges as a threat. The landowners see him as «un despiadado, un resentido con la sociedad, . . . un asesino, un salteador de caminos» (17). In turn, the military sergeant who eventually executes him says of Briones: «Ese hombre mata por el puro gusto de ver a la gente morir. . . . Es un animal dañino, peligroso» (244). Behind all this one senses that what the members of the economic, political and religious elite fear is the possibility «de que cambi[e] el orden de las cosas» (61).

Briones, however, is never considered a criminal by the rural and urban masses. On the contrary, the people protect him, because they understand that he protects them from «los verdaderos asesinos que son los ricos» (70). For the peasants Briones is a hero, a champion of justice, a friend of the poor and of the oppressed: «Quisieran ser como él: tener su libertad feroz, su pureza, sus sentimientos anchos» (55). This segment of society recounts his deeds with tinges of the extraordinary, to the point that he begins to assume mythical and legendary proportions. After his death, despite official history, «la gente de su tierra le compone poesías, historias y canciones, lo rememora en farras por todas las partes por donde anduvo, brindan por él, bautizan a sus hijos con su nombre» (17).

But equally significant is that the process of mythification that is brought about by the masses is countered by the reverse process of demythification promoted by the ruling class and the established order: «Se dijera en periódicos y conversaciones de hacendados ostentosos y comerciantes prósperos, en juicios y pleitos de abogados tramposos que él, Naún Briones, tenía baúles repletos de dinero y joyas, camisas de seda, ternos de casimir inglés, zapatos de charol» (43). The inten-

tion here is to destroy the admiration that the people feel for Briones and turn him into an impostor and an egotist, and thus undo the sense of solidarity that he enjoys with the poor. The purpose of the powerful is to undermine Briones' qualities as a modern and revolutionary «Robin Hood,» and in the process silence and repress the demand for radical social change that the masses clamor for and that Briones comes to symbolize. The result is that in *Polvo y ceniza* a statement is made that history is manipulated, adulterated and falsified to serve the interests of the dominant classes.[10]

On the surface, *Polvo y ceniza*, given its social content, does not appear much different from the literature of social protest cultivated in Ecuador in the 1930's. The novel, nevertheless, redeems itself, not only in literary terms—an excellent but inconspicuous use of narrative technique, a language filled with lyricism, the presentation of an authentic and multilayered ambiance, the creation of a complex protagonist—but also for its efforts to reinterpret and recover a critical period in the history of Ecuador.[11] Cárdenas redeems the figure of Briones for history. He does so knowing that official history has marginalized and restricted his social and political importance. In *Polvo y ceniza* Briones is no longer a mere bandit. On the contrary, he is a figure to reckon with if one is to understand fully the struggle for power in Ecuador. Cárdenas has stated that he chose Briones—a popular, marginal figure—as the protagonist of his novel in order to «volver un poco menos solemne a la literatura oficial, quitarle ese aburguesamiento, impedir que siga tratando temas etéreos, evitar que ese tratamiento siga siendo favorable a los intereses de las clases dominantes. Es decir rescatar nuestros personajes escamoteados por la historia, la literatura oficial.»[12] In other words, Cárdenas understands fiction, literature, as a means of correcting the fictions of history.

NOTES

1. Cárdenas (1950), along with writers such as Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja, Iván Egüez, Alsino Ramírez Estrada and Jorge Velasco Mackenzie, among others, is one of the leading figures of contemporary Ecuadorian narrative. Besides *Polvo y ceniza*, Cárdenas has published the following novels: *Juego de mártires* (1976), *De silencio profundo* (1980) and *Háblanos Bolívar* (1983).

2. For a discussion of *alfarismo* and the history of Ecuador during the first half of

the twentieth century, see: Oscar Efrén Reyes, *Breve historia del Ecuador* (Quito: Talleres Gráficos, 1960); Alfredo Pareja Diezcanseco, *Historia del Ecuador* (Quito: Editorial Colón, 1962); *La hoguera bárbara* (México: Compañía General Editora, 1944); Agustín Cueva, *El proceso de dominación política en Ecuador* (Quito: Editorial Americana, 1984).

3. We are employing the term primitive rebel as it is used by E.J. Hobsbawn in his study «The Social Bandit,» *Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries* (Manchester, England: Manchester University Press, 1959), 13-29. According to Hobsbawn, the primitive rebel or social bandit is the rebel without a social consciousness. Hobsbawn has pointed out that the acts of the social bandit constitute a primitive form of rebellion or peasant revolt against poverty and oppression. He has also observed that this form of revolt is generally found in societies of a precapitalist nature that are experiencing a period of crisis or transition, and societies in which the peasants have not acquired a more effective means of social protest.

4. Carlos Calderón Chico, «Conversación con Eliécer Cárdenas,» *Literatura, autores y algo más* (Guayaquil: Offset Graba, 1984), 81.

5. Here I am thinking in particular of some of the short stories of José de la Cuadra in which the figure of the «cuatrero» appears: «Vida y milagros de Máximo Gómez, ladrón de ganados» (1936) and «Cubillo, buscador de ganado» (1937?). Caudra's texts, however, differ from *Polvo y ceniza*, more than in any other respect, in that Cárdenas employs a historical protagonist. Secondly, by employing this historical protagonist, Cárdenas goes even further than Cuadra in that Briones, the bandit, serves not only to question the social system but official history, something that is scarcely evident in the aforementioned works of Cuadra.

6. In reference to the history of Spain in the nineteenth century, Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1967), 186-88, has pointed out that banditry has always constituted a fundamental aspect of Andalusian life and has been one of the escape valves for popular discontent. The bandit, nevertheless, according to Brenan, was an ambivalent type: idealized and admired by the peasants, on the one hand, while on the other, an instrument employed by the landowner to repress popular uprisings. Thus, it was not unusual for the bandit to identify himself at the same time with the interests of the peasant masses and those of the dominant class.

7. Eliécer Cárdenas, *Polvo y ceniza* (Cuenca: Editorial Alberto Crespo Encalada, 1979), 76. Hereafter all references to *Polvo y ceniza* correspond to this edition.

8. The truth of the matter is that Briones will not be able to bring about any real social change. He does not form part of any social or revolutionary movement; his protest lacks organization. Nor does he have a clear idea of the social order nor any plans for a future society. Nevertheless, Briones' «revolution» coincides in certain aspects with present-day socio-revolutionary guerrilla movements. For a discussion of the Latin

American guerilla movement, see H.C.F. Mansilla, «Violencia e identidad. Un estudio crítico-ideológico sobre el movimiento guerrillero latinoamericano,» *Cuadernos Americanos*, 229:2 (1979), 12-39.

9. See Agustín Cueva (note 2).

10. Cárdenas, in the interview with Chico (82), insists that Briones, because of the conditions of his life and social class, shares very few similarities with the figures of Robin Hood, «un personaje noble, que por razones de injusticia del rey hacia la nobleza, se mete a defensor de los humildes, de los pobres contra un rey malvado.» Nevertheless, it is possible to say that Briones falls within the «tradition» of Robin Hood, the classic archetype of the social rebel, given that Briones robs from the rich in order to help the poor and supposedly only kills for vengeance or in self-defense. For a study of the relationship between the primitive rebel and Robin Hood, see E.J. Hobsbawn's text 12-34. It is also interesting to note that the figure of the social bandit or primitive rebel appears in several of the novels of Sir Walter Scott. For a discussion of the historical novels of Scott within this vein, see Georg Lukács, *La novela histórica,* trans. Jasmín Reuter (Mexico: Ediciones Era, 1966), 57-58.

11. For a study of narrative techniques in *Polvo y ceniza*, see Antonio Sacoto, «Naún Briones: Héroe o antihéroe mítico,» *La nueva novela ecuatoriana* (Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca, 1981), 146-52; «El bandido o revolucionario en la nueva novela ecuatoriana de denuncia,» *Cuadernos Americanos*, 225:2 (1981), 195-208.

13. See Cárdenas interview, 81.

ANATOMIA DE LA REVOLUCION EN *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO* E *HISTORIA DE MAYTA* DE MARIO VARGAS LLOSA

Magdalena García Pinto
University of Missouri
Columbia

> Puesto que es imposible saber lo que de veras sucede, los peruanos mienten, inventan, sueñan, se refugian en la ilusión. Por el camino más inesperado, la vida del Perú, en el que tan poca gente lee, se ha vuelto literaria.
>
> *Historia de Mayta*

INTRODUCCION:

Desde su aparición, *La guerra del fin del mundo* (LG) ha provocado las más diversas reacciones que recuerdan a la recepción que tuvo *La tía Julia y el escribidor*. La diferencia en el caso de LG es que la polémica se ha centrado en el argumento ideológico que presenta esta novela.

En un artículo del año 1982 dedicado a LG Jorge Ruffinelli hace una suerte de predicción sobre la lectura crítica de la novela pues:

> si bien *La guerra del fin del mundo* reinstala a su autor entre los mejores novelistas contemporáneos, y es una obra

> de innegable talento narrativo, al igual que *Conversación en La Catedral* se inicia y acaba con un desconcierto ante la realidad. ¿Qué le haría falta para comprender esa realidad y participar en ella con mayor hondura? Tal vez el mismo «convencimiento profundo», la «seguridad íntima, total, una fe que sin duda no ha sentido nunca» (citando al periodista miope de la novela). Creo que a partir del trasfondo ideológico de LG, y precisamente porque es una excelente novela, de un gran poder sugestivo, de un magnetismo de lectura similar al que ejerce el Consejero sobre sus discípulos, no será arriesgado vaticinar que despertará polémica entre los lectores como la metáfora de una realidad política que es. Porque ninguna novela podría hoy aducir inocencia. Y tampoco ninguna lectura.[1]

Ruffinelli tiene razón. Desde la aparición de LG en 1981, han aparecido varios artículos que desarrollan parte de la anticipada polémica. Entre ellos destaco cuatro: «Una obra maestra del fanatismo artístico: *La guerra del fin del mundo*» de Angel Rama, *Revista de la Universidad de México*, 1982; «*La guerra del fin del mundo*: sentido (y sinsentido) de la historia» de Antonio Cornejo Polar, *Hispamérica*, 31 (1982); «Locura y dolor: la elaboración de la historia de *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*», de Sara Castro Klarén, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 20 (1984); y «Vargas Llosa: Dios y el Diablo en la tierra del sol»; Jorge Ruffinelli, *La palabra y el hombre* 42 (1982). Todos se refieren a la relación intertextual entre la novela de Vargas Llosa y la de da Cunha, y manifiestan mayor o menor reserva sobre la integridad del trasfondo ideológico y el mérito de la estrategias narrativas que sostienen la ficción. Sólo el de Rama es el más entusiasta en ver en esta novela la gran construcción narrativa que es LG.

¿Por qué Vargas Llosa se decidió a escribir una novela que lo saca del Perú, el contexto de todas sus obras, para narrar una nueva historia de Antonio Consejero y de la sublevación de Canudos? Sus lectores sabemos de su interés tanto por la historia nacional del Perú como por la latinoamericana y de su obsesión por penetrar la realidad americana, creando un modo discursivo mediatizante, que le permita elaborar situaciones que espejeen dicha realidad. Sabemos también que buena parte de su narrativa explora la siempre tensa e inevitable relación del estamento civil en sus confrontaciones con el militar, y pro-

yecta sus consecuencias. En LG e *Historia de Mayta* hay énfasis deliberado en elaborar esta confrontación entre los dos poderes, lo que otorga a los textos una dimensión reflexiva acerca de los movimientos populares en America Latina.

En estas novelas la preocupación central es indagar en la problemática de la revolución social, concepto socio-político conflictual y dominante en América Latina a partir del siglo veinte. Lo que nos interesa aquí es la configuración de las metáforas literarias que generan esta preocupación. Mario Vargas Llosa es uno de los escritores latinoamericanos que integra en su material narrativo diversos elementos de la historia para hacer una disección simbólica del fenómeno revolucionario y de los tipos humanos que vitalizan dicha posición. Persigo, pues, la formulación de una anatomía de la revolución de las dos últimas novelas de Vargas Llosa para presentar una lectura no sólo desde el modo de la literalidad, sino también del nivel simbólico desde cuyo centro se mueven las lanzaderas para tejer una visión doble de la revolución, la idealista y la perversa. De este narrador-escriba, que ha matado a Dios para asumir su papel omni-visionario e omnipotente—regreso del narrador omnisciente con todo su brillo deciminónico —se puede repetir lo que Homero había dicho en la *Odisea*:

> los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar.[2]

La diferencia reside en que la admiración por las grandes acciones trágicas de las que tan elogiosamente habla Aristóteles, elitista al fin, han desaparecido para dar paso a las acciones del hombre común al que la historia insiste en despojarlo de su grandeza épica, a la vez que ha perdido en algun río turbio el gusto por la sublimación, mal occidental.

La génesis del interés vargasllosiano por esta problemática parece provenir de una visión pesimista de la historia dominada por fuerzas y tensiones excéntricas a su propia naturaleza. Entender las bases de su pensamiento político contribuye a aclarar las contradicciones que existen en este orden, y permiten indagar acerca de los elementos que Vargas Llosa ha utilizado para construir el nivel simbólico-ideológico de las novelas en cuestión.

Pertinente a nuestra discusión es notar que Vargas Llosa anota una paradoja entre el desarrollo de la producción cultural y artística de América Latina y su «oscurantismo ideológico» ¿A qué se debería este conflicto? En gran medida—observa— las ideologías de izquier-

da, que comienzan a hacer sentir su influencia en el pensamiento y programa políticos latinoamericanos a principios del siglo veinte—la Revolución Mexicana—y que van diseminándose por el subcontinente—Haya de la Torre, Sandino, etc.—no han producido un pensamiento original, capaz de ofrecer un análisis de los hechos y de los situaciones en conflicto que existen a lo largo de América, para, a partir de dicho análisis, formular probables vías de resolución. En vez, dice Vargas Llosa, han implantado—en Cuba y Nicaragua—o tratado de implantar—en Chile—soluciones no viables para la realidad latinoamericana:

> Estas utopías absolutas—el cristianismo en el pasado, el socialismo en el presente—han derramado tanta sangre como la que querían lavar. Lo ocurrido con el socialismo, es sin duda, un desengaño que no tiene parangón en la historia.[3]

No sorprende, pues, que considere a las izquierdas latinoamericanas como generadoras de numerosos problemas de índole diversa, además de negarse éstas a participar en el debate ideológico continental, excluyéndose voluntariamente del diálogo con el centro y las derechas. Vargas Llosa afirma que

> la unica posición firme [que él ha mantenido] desde hace catorce años es en la defensa de unas reglas de juego que permitan la coexistencia de puntos de vista diferentes en el seno de una sociedad, la mejor vacuna contra la represión, las censuras y las guerras civiles que han signado nuestra historia y nos han hundido en el subdesarrollo económico y barbarie política.[4]

Una consecuencia de esta visión de la realidad y de su ideología política es considerar que la historia (con influencia de Camus, ya señalada por Angel Rama) tiende trampas al hombre contemporáneo pues

> la historia contemporánea es una selva donde todos los conceptos políticos preestablecidos en vez de orientarnos, nos extravían. Si en algún momento fue posible identificar el bien y el mal—o, en términos menos metafísicos, el progreso y la reacción—a través de los idearios y programas

> que defendía cada cual, hoy día eso no es posible porque las ideas—quizás, mejor, las palabras que las formulan—, sobre todo en el campo político, sirven mucho más para ocultar la realidad que para describirla.[5]

Para nuestro análisis, hay tres conceptos claves que aparecen entretejidos en el material narrativo de sus novelas: 1. a nivel *filosófico*, la historia es una «selva ideológica» en donde el hombre contemporaneo se extravía; 2. a nivel *lingüístico,* las ideas y las palabras están en básico conflicto; 3. a nivel *ético*, ese conflicto entre idea y palabra produce el ocultamiento de la verdad y es percibido como impedimento para el progreso. La necesidad de elaborar un paradigma que pueda intrepretar la realidad latinoamericana, explique su pasado, proponga un modelo y trace un camino para alcanzarlo es, para Vargas Llosa, impostergable.

Es decir que las reflexiones políticas evocan una meditación crítico-filosófica de la historia y lo llevan a proyectar una doble visión oscura, de callejón sin salida, de la realidad americana, sin dejar, al mismo tiempo, de conservar una dosis de idealismo sobre el futuro. Uno de los argumentos más contundentes que Vargas Llosa teje en el tapiz ideológico de estas dos novelas es que esta visión sombría de la historia está notablemente vinculada a la infertilidad ideológica del socialismo por no haber adelantado una solución vivible, aceptable, aplicable, que modifique el curso de la historia americana.

¿Cómo se incorporan estos conceptos a la estructura narrativa? Ya Ariel Dorfman señaló con el acierto que lo caracteriza que para la literatura peruana, Arguedas y Vargas Llosa representan

> dos modos radicalmente diferentes de ver el mundo: las dos cosmovisiones que en este momento se disputan el futuro cultural de América, los dos dialogantes en una conversación que es la esencia de nuestro continente. Para Arguedas la subversión fundamental de la literatura es política y social, en su sentido profundo, de liberación; para Vargas Llosa, la subversión es literaria, individual, rompedero de mundos categóricos, establecidos. En Vargas Llosa se ve al hombre como un eterno derrotado, incapaz de controlar su mundo, naufragando en una fatalidad ineludible. El hombre no puede dominar su mundo. Para Vargas Llosa su obra misma es la búsqueda de este sentido. El

> sentido de la vida está en el movimiento, el mero transcurrir de espasmos temporales. Ambos luchan desde diferentes trincheras contra lo estático, contra la muerte.[6]

Dorfman se refería entonces a las tres primeras novelas del escritor peruano. Las dos últimas continúan esta línea de la ficción vargasllosiana de «romper con los mundos categóricos establecidos»; lo que se amplía en estos textos es la dimensión del elemento político, al sopesar más a fondo las implicaciones ideológicas. El concepto de subversión se ensancha y se cuestiona, a la vez que constituyen una indagación acerca del sentido de los movimientos populares de liberación. En conjunto, estas novelas forman parte de una reflexión amplia sobre la historia latinoamericana, una interpretación irónica del destino histórico y, finalmente, una meditación sobre la circularidad de la Historia.

LA PROBLEMATICA DE LA REVOLUCION:

A partir del siglo diecinueve, el proceso revolucionario en América Latina, en movimiento más o menos continuo, ha propuesto modalidades y *modi operandi* diversos. Es natural entonces que *la revolución* sea tema, contexto, o meollo en las novelas históricas de la ficción contemporánea. Tanto los proyectos de liberación como su puesta en marcha y/o su fracaso, las tres etapas aparecen relacionadas dialécticamente en esta forma novelística. Lo nuevo e importante es que este discurso narrativo articula la historización mediata o inmediata de la revolución y contrarrevolución, y que, concomitantemente, se interroga acerca de la posibilidad de encontrar un discurso crítico de la historia que proporcione una via hermenéutica para el análisis de los cataclismos latinoamericanos. *La guerra del fin del mundo* de 1981 y la *Historia de Mayta* de 1984 forman parte de un conjunto de textos que pueden considerarse como *la nueva novela histórica latinoamericana.* Los acontecimientos históricos se exploran, se interrogan, se interpretan aunque en estas dos novelas se deja en suspenso la resolución del conflicto. Lo que le interesa al escritor peruano, según lo parecen indicar sus observaciones, es trabajar la evolución del proceso revolucionario en la vida de un grupo de gentes que emergen como sujeto histórico de un contexto que no les asigna esta función en la sociedad.

En LG se ficcionaliza el proceso político y las fuerzas antagónicas

que participan en la creación de la República en Brasil. En *Historia de Mayta* se examina la gestación de la revolución social a través de las circunstancias en la vida de un revolucionario, Alejandro Mayta. En ambos casos el trasfondo es un fragmento de la historia del país: el Brasil de la rebelión de Canudos o la intentona de revolución de un grupo de serranos de Jauja en el Perú. Es decir que ambos textos pueden leerse como un diálogo sobre el proceso revolucionario latinoamericano.

En LG se construye la saga del campesinado nordestino de Bahía en el momento de la lucha contra el centro del poder, que a nivel simbólico es la representación literaria de las luchas revolucionarias populares de América Latina. La escisión de la lucha entre monárquicos y republicanos por una parte, y la rebelión de los yagunzos del Consejero por la otra, le permite a Vargas Llosa interrogar la naturaleza del conflicto desde dos puntos de vista divergentes. Esta estrategia le permite generar la ambigüedad necesaria para relacionar la realidad ficticia con las ideas políticas que él sustenta y a las que nos hemos referido arriba.

La literalidad de la construcción histórica engarza conexiones múltiples entre las historias individuales y la historia de la fundación de Canudos, que contrasta con la fundación de la república del Brasil: «Canudos no es una historia sino un árbol de historias» (433). A nivel de discurso, la narración está compuesta por diversos textos que registran y comentan los cambios políticos propuestos para la transformación de la sociedad colonial desde ángulos opuestos y hasta contradictorios. La representación histórica de esta sociedad sirve para mediatizar el debate de los dos proyectos políticos que se disputan el poder central: los pro-monárquicos, que prefieren preservar el sistema feudal al servicio de los terratenientes coloniales, o el sistema republicano, apoyado por la oligarquía militar. Al enfocarse el conflicto desde este ángulo, la narración desplazaría a la periferia la línea ideológico-religiosa de Antonio Consejero, líder espiritual de los pobres, desvalidos, enfermos, deformes, débiles, asesinos y cuanta otra «ralea» habitara la caatinga. No es casual ni debe leerse como casual. El texto, en efecto, va minando la ecuación monárquicos-liberales para dar primacía al centro de la rebelión que es la prédica del Consejero por medio del discurso subversivo que va irradiando su mensaje por el desierto. Canudos es el punto de convergencia de sus seguidores que aparentemente apoyan la causa monárquica—el antiguo *status quo*— aunque la preservación de la monarquía va condicionada a una serie de princi-

pios que son la base de la palabra política del Consejero. Señalamos una particularidad más, aunque no la desarrollaremos. El discurso religioso-populista del Consejero subraya su oralidad frente al discurso republicano que se representa diseminado por textos escritos: los artículos del *Jornal do Brasil* son un ejemplo.

Los principios políticos que sustenta el Consejero no sólo se oyen en sus sermones, sino que también pasan a integrar los parlamentos de los encargados de recoger la palabra profética del líder religioso en boca de Maria Quadrado, «La Madre de los Hombres», o del «Beatito». Se arma así una suerte de «trinidad antoniana» que domina y disemina el discurso subversivo. Por su parte, «El León de Natuba» asume el papel de evangelista antoniano, encargado de la versión escritural de la palabra profética del Consejero.

La insistencia en la repetición de estos principios en boca de los diferentes personajes del grupo yagunzo otorga al discurso el caracter de irreversibilidad que posee el frente popular religioso-revolucionario de Antonio Consejero, profeta. Las creencias milenialistas que nutren el discurso del grupo yagunzo y por las que el pueblo de Canudos va a luchar hasta su aniquilación pretenden ser una contribución brasileña al proyecto de sociedad ideal elaborada por los utopistas europeos. En LG esta línea está representada por el extranjero Galileo Gall y su discurso anarco-socialista.

Los seguidores del Consejero aumentan a medida que el profeta recorre las poblaciones del sertón «como una estela humana que prolongaba sus huellas». El movimiento llega a cobrar una dimensión política tal que los representantes de la autoridad central de la nueva República no pueden ignorar. Se interpreta el movimiento popular de Consejero como una fuerza capaz de poner en peligro la incipiente república y por eso se decide enviar el ejército profesional. La respuesta populista la representan los cangaceiros más bravos, João Grande, João Abade y Pajeú, cuando forman una milicia campesina llamada la Guardia Católica para proteger al Consejero y Canudos. Este ejército popular contribuye a dar autenticidad al destino visionario que predica el profeta nordestino.

El pueblo de Canudos asume el papel histórico de ser defensor de una causa política mediatizada por el discurso religioso del Consejero, permitiendo la unidad de los grupos de personajes que se identifican con la postura rebelde. Al mismo tiempo presenta un frente de oposición que los otros integrantes del debate no pueden aceptar porque

mandaría por tierra todo el tinglado político de los líderes militares republicanos.

Con respecto a la configuración del personaje del revolucionario, este Antonio Consejero vargasllosiano está elaborado con los elementos de la figura arquetípica del revolucionario que tiende a ser conocedor del apocalipsis y/o visionario del paraíso terrenal. La meta de su campaña religiosa es la desintegración del orden dominante decimonónico en esta sociedad bahiana que oprime y margina a los pobladores de la región. En esta parte del argumento, el narrador utiliza la ironía como parte del discurso que carcome la integridad de la ideología que a un primer nivel parece dominar la novela. Es decir, el Consejero interpreta la creación de la nueva república brasileña como una institución que atenta contra prácticas sociales prestigiadas por la tradición, y alcance de todos los estratos sociales, por ejemplo, la sustitución del casamiento religioso por el casamiento civil o sustitución del antiguo sistema de medidas por el sistema decimal.

Más significativo es el movimiento religioso que dirige el Consejero y la «Iglesia» que éste funda pues sirve para criticar el poder de la institución homónima. Su único representante en la novela en el sector yagunzo es el Padre Joaquim, nombre-eco del mesiánico calabrés, Joaquín de Flora. Este personaje es el que viola casi todos los preceptos preconizados por el Iglesia Católica. El instrumento de lucha de Antonio Consejero, intangible, y casi indestructible frente a las «fuerzas del orden», verbaliza a través de las imágenes su discurso visionario:

> los soldados no son la fuerza sino la flaqueza del gobierno: cuando haga falta, las aguas del río Vassa Barris se volverán leche y sus barrancas cuzcuz de maíz y los yagunzos muertos resucitarán para estar vivos cuando aparezca el Ejército del Rey Don Sebastián.[7]

A medida que recorre el sertón, el Consejero va preparando prolijamente la concientización de los miserables que se acercan a escucharle. Primero los convence de la necesidad de la reconstrucción física de las ruinas de los templos y cementerios que son la infraestructura con la que va a crear su «Iglesia» y su versión del mundo, que es el plan sobre el que se levanta Canudos. Esta reconstrucción llega de la mano de una serie de principios que deben gobernar la conducta de los seguidores del profeta. La transformación del comportamiento de los sertane-

ros, sin duda, se hace realidad debido al cansancio acumulado por parte de la gente, pero sobre todo por el entendimiento de que es posible vislumbrar la tierra prometida al final del sufrimiento y de la catástrofe. Esta visión del Consejero le da cohesión y autenticidad al movimiento.

En *Historia de Mayta*, se reconstruye el perfil histórico de la revolución que se construye en base a un proceso de rescate de la vida de un revolucionario trotskista peruano, Alejandro Mayta, ideólogo sin seguidores y sin victorias, cuyo solo destino es el fracaso repetido de una empresa pseudo-política que parece no interesar a nadie.

Vargas Llosa incorpora en la fabricación de esta novela las técnicas narrativas con las que había experimentado hasta ahora. Trabaja la fragmentación cronológica de la historia central mediante la intersección múltiple de textos que el lector tiene que hilvanar para recoger la historia total. Tal vez este texto supera el malabarismo de las novelas anteriores con resoluciones más audaces de superimposición. Estas estrategias narrativas hacen un corte transversal en los diferentes niveles de la realidad ficticia y van estructuradas de manera que permiten al narrador-escritor-entrevistador meterse audazmente no tan sólo en el texto como personaje sino también en la armazón del mismo. Pero no es tan sólo malabarismo. Esta estructuración, que consiste en trenzar hábilmente las distintas versiones de la vida de Mayta para presentar una versión distinta de los hechos, tiene un propósito deliberado. Las varias líneas narrativas representan las voces de los antiguos «revolucionarios» que en su juventud habían participado en alguna actividad politica junto al protagonista o habían formado parte de la rebelión de Jauja. El objetivo textual de estas versiones es integrar el elemento ideológico—desde la perspectiva burguesa—y tejer la visión crítica de la revolución en general.

El diseño narrativo de los acontecimientos de la realidad ficticia pasa a asumir una argumentación histórica. Esto es, amarrar la historia en un nivel de perversa dialogía que combina al Mayta revolucionario con nombre indígena y al Mayta turbio, simulacro de su destino histórico.

En un intento de representar este proceso histórico, Vargas Llosa acude al recurso de diseñar un personaje emblemático de su mundo: Alejandro Mayta, niño precoz, muy tocado por las condiciones deplorables de la clase baja peruana, hace huelgas de hambre para identificarse con el sufrimiento del pueblo. Comienza su vida de revolucionario en la universidad, cuando lee la literatura marxista en boga en la

época y que sirve de crítica apropiada del Perú de Odría y de Manuel Prado.

Ingresa al Partido Revolucionario de los Trabajadores, que se escinde en dos: POR(T). El maduro Mayta, trotskista teórico de la revolución, conoce a un joven alférez, Vallejos, que parece compartir sus sueños. Le enseña durante un tiempo los principios de la revolución social. Luego Vallejos da a conocer un plan de acción preparado por un pequeño grupo de Jauja, pueblo de la sierra del Perú. Sus camaradas del POR(T) no aceptan esta propuesta, pero Mayta decide unirse a los revolucionarios de Jauja, pero son traicionados y el plan fracasa terriblemente.

Paralela a esta línea, se entreteje la segunda que cuenta la historia personal de Mayta, hombre ambiguo, homosexual y plagado de fracasos. Ha casado dos veces, y al final de la novela vive en un barrio por los basurales de Lima la horrible. Entre la rebelión de Jauja y el fin de la historia, se revela que Mayta ha pasado varias veces por las cárceles limeñas.

Las contradicciones del texto se revelan gradualmente según se amplía la historia a través de los comentarios y reflexiones del narrador-escritor con los personajes entrevistados que van ensanchando el nudo central, demoliendo lentamente la imagen simbólica del protagonista a través de las diferentes versiones paralelas. En un giro pirandelliano invertido, el escritor, después de mucho andar, y cuando el lector sospecha que Mayta ha muerto, encuentra finalmente a su personaje como empleado de una heladería de un barrio de Lima. Conversan y Mayta se muestra receloso de las intenciones del escritor de escribir una novela sobre su vida, pero éste atenúa la preocupación de su personaje:

> Le digo que, en mi novela, el personaje es un revolucionario de catacumbas, que se ha pasado media vida intrigando y peleando con otros grupúsculos tan insignificantes como el suyo, y que se lanza a la aventura de Jauja, no tanto porque lo convenza los planes de Vallejos—tal vez, íntimamente, es escéptico sobre las posibilidades de éxito—sino porque el Alférez le abre las puertas de la acción...[8]

El personaje «real» de la realidad ficticia comenta:

> A mí nunca me pareció una locura, mucho menos un suicidio...estaba bien pensado...[9]

Como propone Julio Ortega, si el momento de la ficción es el texto, y la escritura actúa como una operación de lectura de los acontecimientos de la historia,[10] estos dos textos subrayan la red de contradicciones que surgen al tratar de poner esta operación de interpretar la historia desde una única perspectiva. Para explicar un mundo es necesaria una construcción de varios niveles de realidad, pero es improbable encontrar una resolución al conflicto inherente entre las ideas y las palabras. La historia está recubierta de capas tejidas por máquinas retóricas que en vez de exponer, arrojan largas sombras sobre la verdad. Pero, ¿cuál es la naturaleza de la «verdad histórica»?

La narrativa de Vargas Llosa aboga, como muchos otros escritores contemporáneos, que la ficción es más lúcida en la exploración del pasado, y así lo certifica su propio personaje:

> En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela nunca es una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía.[11]

Esta concepción de la novela justifica que en ambos textos haya un personaje que cumple las funciones de cronista-testigo de un acontecimiento histórico—el periodista miope y el escritor-narrador—pues su presencia afirma que la escritura de una novela histórica es, en efecto, una relectura y una reescritura de la historia a partir de la historia oficial y es función de esta escritura el proveer el espacio para que la imaginación literaria se confronte con la «verdad histórica».

De la revolución no quedan más que fragmentos en la memoria de los participantes—en el discurso de los personajes compañeros de Mayta, del Baron de Cañabrava o del periodista miope. De la figura del revolucionario queda la decrépita y miserable presencia hueca de Alejandro Mayta, simulacro del destino que su doble vislumbrara al comienzo de la novela. De Antonio Consejero, aunque sabemos que muere y que los republicanos pasean su cabeza por Canudos, en la imaginación fértil de sus yagunzos ha pasado a compartir el destino literario de Remedios la Bella:

> ¿Y el Consejero, y el Consejero?—
> ¿Cierto que subió al cielo, que se lo llevaron los ángeles?
> ...
> Subió—asiente el León de Natuba, con una clara percepción de que eso es lo mejor que puede hacer por ella en ese instante—Se lo llevaron los ángeles.[12]

NOTAS

1. Jorge Ruffinelli, «Vargas Llosa: Dios y el Diablo en la tierra del Sol», *La palabra y el hombre*, 42 (1982), 18.
2. Jorge Luis Borges, *Siete noches* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1980), 14.
3. Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (Barcelona: Seix Barral, 1984), 314.
4. Mario Vargas Llosa, «Entre tocayos,» *Vuelta* 8:92 (1984), 50.
5. Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea,* 408.
6. Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América* (Barcelona: Anagrama, 1972), 247.
7. Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1981), 90.
8. Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (Barcelona: Seix Barral, 1985), 333.
9. Mario Vargas Llosa, Ibidem, 333.
10. Julio Ortega, *Poetics of Change* (Austin: University of Texas Press, 1984), 180-183.
11. Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta,* 320.
12. Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, 510.

TRANSFORMACIONES ONOMASTICAS EN *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO*

Leopoldo M. Bernucci
Yale University

Desde la publicación por los años treinta del conocido estudio de G. Lukács, la novela histórica como género y tal como había sido estudiada viene sufriendo considerables cambios.[1] Quizás deberíamos añadir, para circunscribir el asunto dentro de nuestro ámbito literario, que la novela histórica en Latinoamérica también ha cambiado visiblemente desde la obra precursora de Amado Alonso: *Ensayo sobre la novela histórica*.[2]

Novelas como *El siglo de las luces, Yo el supremo* y *La guerra del fin del mundo* ofrecen con toda seguridad una visión distinta de lo que se entendía por novela histórica en aquel entonces. Hoy, los novelistas latinoamericanos son más osados en su afán de querer aprovechar, en la medida de lo posible, todo lo que les permita representar tanto la Historia como la historia. Se diría, que ya no se mide la proporción de los componentes intrínsecos de la novela, sean los *reali* o los *ideali* como quería Manzoni. Y el resultado es que se tiene ahora textos mixtos cuyos elementos históricos se encuentran alterados, distorsionados, transgredidos y borrados sin que las marcas originales de su identidad ya aparezcan tan fácilmente.

Cabe ir más lejos y decir que si hoy todavía «la novela histórica» —como sostenía Lukács— «representa las grandes figuras de la historia como personajes secundarios»,[3] *La guerra del fin del mundo* no

pertenece en definitiva a este tipo de novela. No hay duda que existen aquí figuras históricas como la del Consejero y la de Moreira César cuya grandiosidad, en el sentido lato, ha sido debatida hasta nuestros días por los estudiosos de Canudos. Pero, es igualmente verdad que en esta novela Vargas Llosa hace una extraordinaria reelaboración de las vidas de los consejeristas más destacados elevándolos a una categoría de la representación propia de la novela moderna: la sublimación de lo bajo.

Vargas Llosa dijo en cierta ocasión, mientras escribía *La guerra del fin del mundo*, que el trabajar en la biografía de los consejeristas ha sido uno de los estímulos más gratificantes que ha recibido.

> Pero quizá los personajes en los que, desde hace muchos meses, estoy más entusiasmado (y hasta encantado), son aquéllos de los que no se sabe nada, salvo sus nombres. (...) Lo que me ha estimulado más en mi trabajo es hacer la biografía de estos lugartenientes. Antes eran nombres nada más (João Abade, João Grande, Macambira, Antonio el Beatinho), pero ahora son reales para mí.[4]

Muchos de esos personajes reciben del novelista larga atención en subcapítulos donde el núcleo narrativo son sus vidas. Esta disposición de lo narrado crea seis breves biografías para cada uno de ellos, siendo este tipo discursivo también característico de otro relato biográfico, el del anarquista Galileo Gall (24-26).[5] Lugar de nacimiento, antecedentes familares, recuerdos de infancia son algunas de las notas introductorias que marcan el tipo discursivo en esas vidas narradas.

No es necesario insistir en el hecho de que esos personajes han sido recreados a partir de un texto básico que utiliza el autor: *Os sertões* de Euclides da Cunha. Es de allí donde extrae también la mayor parte de los datos históricos, copia ciertos enunciados, imita algunos giros lingüísticos y hace, en fin, una reelaboración singular de esta narración controvertida de la campaña militar de Canudos.

Sin embargo, es útil señalar que el escritor peruano no sólo utiliza *Os sertões*, sino que también aprovecha los materiales de otros escritos de E. da Cunha reunidos en un volumen titulado *Canudos e inéditos*. Aún así, se cometería un error pensando que las fuentes de *La guerra del fin del mundo* se resumen en estas dos obras. Porque otras de carácter historiográfico, sociológico, periodístico, ensayístico, antropológico y literario de distintos autores participan también en la colec-

ción de las fuentes de que se sirve el novelista. Tales obras han sido pasadas por alto por gran parte de la crítica que se ocupa de poner demasiado énfasis a *Os sertões* sin prestar la debida atención a la posible existencia e innegable relevancia de esas otras fuentes.

Ahora bien, en este trabajo se examinará algunos de los procedimientos que configuran lo que llamamos *transformaciones onomásticas*. Estas transformaciones, como el adjetivo sugiere, se refieren a los nombres de los personajes, su caracterización y al modo cómo aparecen en la novela, o sea, su recreación intertextual.

Lo onomástico en *La guerra del fin del mundo* reviste un gran interés literario porque revela algunos de los criterios adoptados por Vargas Llosa en la construcción y reconstrucción de los personajes históricos. Aquí se ve el esfuerzo del autor por adaptar nombres portugueses según las normas de la lengua española para que, en última instancia, ésos no provoquen ninguna extrañeza al lector hispánico desviándolo de una lectura compenetrada de la novela. Es obvio que el universo representado en *La guerra del fin del mundo* es un tanto ajeno a este tipo de lector, pero el aproximarlo más a su experiencia cotidiana es sin duda el objetivo final de esta novela y acaso de toda creación literaria. Estos ajustes del novelista son necesarios para que la realidad histórica y la realidad imaginada se equilibren en la constitución del mundo representado.

Ciertos procedimientos que caracterizan esas transformaciones onomásticas no son absolutamente nuevos. Como veremos a continuación, obedecen a algunos de los mismos criterios adoptados antes por el autor en su novelística más temprana. Recordemos el caso del personaje *Fushía* de *La Casa Verde*, verdadera transformación del nombre real *Tushía* según el testimonio que nos da el autor en su *Historia secreta de una novela.*[6]

El cuadro general de las transformaciones adoptadas por Vargas Llosa en el tratamiento de los nombres de personajes nos indica por lo menos seis procedimientos:

1) nombres portugueses: *João Abade; João Grande; Padre Joaquim; Geraldo Macedo.*

2) nombres aportuguesados: Jardelina —— *Sardelinha.*

3) nombres españolizados: José Batista —— *José Bautista*; Lelis Piedade —— *Lelis Piedades*; Carlos Maria de Silva Teles —— *Carlos María de Silva Telles*; Canabrava —— *Cañabrava*; Nina Rodrigues —— *Nina Rodríguez*; Frutuoso Medrado —— *Fructuoso Medrado*;

Alexandrinha Correia —— *Alejandrinha Correa.*

4) nombres con cambio del acento fónico (vocal átona —— vocal tónica): J.J. Seabra —— *Rocha Seabrá.*

5) nombres con cambio de vocales: Horcades —— *Horcadas.*

6) nombres creados a partir de analogías: Manuel Quadrado —— *María Quadrado*; Honório Francisco de Asunção —— *Asunción Sardelinha.*

Mencionamos algunos de los principales personajes sin hacer una distinción rigurosa entre los existentes en el modo y medio de la percepción externa y los existentes en el mundo ficticio.[7] Pero es preciso también distinguir, a un nivel antroponímico, a los personajes que se destacan por su actuación, de los que aparecen sólo bajo un nombre, éstos, aunque numerosos, son simplemente nombres de personajes y no constituyen entes que participan en las acciones propiamente dichas.[8]

Aceptamos o creemos que, en *La guerra del fin del mundo*, el Consejero es el correlato ficticio de António Vicente Maciel y también que Moreira César, Pajeú, João Abade, los Vilanova y otros son los correlatos ficticios de entidades existentes fuera del mundo de la novela. Pero si se puede hablar de la ficcionalidad de los personajes existentes, como dice Martínez-Bonati, también es legítimo hablarse de la ficcionalidad de sus enunciados.

> The being of the literary work is constituted not only by the fictive world of the work, long since recognized as such, nor by this world plus the fictional narrator, found by Kayser in studying the novel, nor even by both of these plus the fictional reader, which, as Kayser also indicated, belongs to the work —but all of these together with the *fictional sentences*, whose immanent meaning the other three elements are.[9]

«Resulta obvio — añade Walter Mignolo— que si es posible hablar de enunciados constitutivos de entidades y acontecimientos existentes, es también posible inferir un tipo de enunciados como el siguiente: enunciados *ficcionalizadores* de *enunciados constitutivos* de entidades existentes. Como también existe la posibilidad de: enunciados *ficcionalizadores* de enunciados *constitutivos* de entidades ficcionales.»[10]

El primer tipo de enunciados —los ficcionalizadores de enunciados constitutivos de entidades existentes— tiene mayor vigencia en *La guerra del fin del mundo*. Son por lo general los enunciados extraídos de las crónicas, documentos historiográficos, artículos periodísticos que componen parte del conjunto de las fuentes de esta novela. Pero a nivel de los (nombres de) personajes solamente, hay una gran incidencia de casi el doble de personajes no existentes sobre los existentes. Esta constatación, además, no trata de distinguir los cambios, desviaciones y añadiduras que hace el autor con los personajes existentes.

Por lo tanto, la consideración sobre las pseudofrases (*fictional sentences*) nos permite ver que muchas veces personajes no existentes ficcionalizados son portadores de enunciados ficcionalizadores de enunciados constitutivos de entidades existentes. Aceptamos que Galileo Gall es personaje no existente ficcionalizado y que parte de sus enunciados derivan de enunciados constitutivos de entidades existentes cuando vienen, por ejemplo, de E. da Cunha.

(...) practican algo que Lelis Piedades llama promiscuidad pero que, para cualquier hombre con cultura social, es la institución del amor libre. LG, p. 54

Esboça uma moral que e a tradução justalinear da de Montano: a castidade exagerada ao máximo horror pela mulher, contrastando com a licença absoluta para o amor livre, atingindo quase à extinção do casamento. OS, p. 114

Não é para admirar que se esboçasse logo, em Canudos, a promiscuidade de um hetairismo infrene.

. . . . . .

Porque o dominador, se não estimulava, tolerava o amor livre. OS, p. 130

Me imagino la decepción de muchos lectores y sus sospechas, al leer lo anterior, de que Canudos, como la Vendée cuando la Revolución, es un movimiento retró-

E Canudos era a Vendéia... OS, p. 138

grado, inspirado por los curas.
LG, p. 89

El caso del periodista miope no es del todo diferente, sino que ofrece otras variantes. Primero, si lo aceptamos como correlato ficticio de E. da Cunha, es porque este personaje se acomoda perfectamente a la ficcinalización de entidades existentes en los aspectos que guardan relación con su caracterización física y psicológica.[11] No obstante, los enunciados del periodista miope, cuando son constitutivos de entidades existentes, no provienen en su gran mayoría de la obra del escritor brasileño.

En cambio, el caso del Barón de Cañabrava es algo distinto. Si casi nunca podemos determinar qué obra o qué autor (si los hay) ha servido a Vargas Llosa de modelo, es porque aparte del riesgo de señalar uno solamente, cuando hay muchos posibles, el novelista compone versiones totalmente refundidas que no dejan ninguna marca ni ningún trazo lingüístico de identidad que nos autorice a rastrear sus orígenes.

En un plano ontológico, es útil servirse de una ordenación de los personajes antes de proseguir con su análisis onomástico. Por lo tanto, presentaremos a continuación las diferentes categorías en que se instalan algunos de los principales personajes de la novela configurados por los siguientes tipos de enunciados.

1. Enunciados *ficcionalizadores* de entidades *existentes*:
   a) sin cambio de rol social.

—Antonio Consejero	—soldado anónimo[12]
—João Grande	—Mayor Febronio de Brito
—João Abade	—Coronel Tamarindo
—Pajeú	—Capitán José A. Salomão da Rocha
—Beatito	—Capitán Pedreira Franco
—los Vilanova	—General Artur Oscar
—León de Natuba	—Capitán Olimpio de Castro
—Manuel Quadrado	—José Bautista de Sá Oliveira

—Pedrão
—Luiz Viana
—periodista miope
—Teniente Pires Ferreira
—Aleindo Guanabara (Alcindo Guanabara)
—Alferez Maranhão
—Coronel Moreira César

b) con cambio de rol social.
—Taramela
—Lelis Piedades (Lelis Piedade)

«Este tipo de enunciados configura, en la imagen de mundo (IM), el conjunto de personajes y de acontecimientos que tiene, fuera de IM, un correlato de existencia.»[13] Además, los roles temáticos de los actores pueden coincidir o no con sus roles sociales. Moreira César es militar republicano tanto en el mundo histórico como en el mundo ficticio y Antonio Vilanova es comerciante tanto en aquel mundo como en éste. Taramela y Lelis Piedades son casos totalmente contrarios. El primero, llavero y mayordomo en *Os sertões* aparece como simple yagunzo en *La guerra del fin del mundo*. El segundo, conocido periodista de la Expedición de Canudos asume los roles de diputado y abogado del Barón de Cañabrava en la novela.

2. Enunciados constitutivos de entidades no existentes.

a) de carácter individual
—María Quadrado
—Alejandrinha Correa
—Soldado Queluz
—Alferez y Coronel Geraldo Macedo
—Sargento Fructuoso Medrado
—Jurema
—Rufino

b) de carácter típico
—Padre Joaquim
—Barón de Cañabrava
—Galileo Gall

Es en la elaboración de los personajes no existentes de carácter individual y típico donde se encuentra la distinción entre los que tienen su individualidad acentuada y los que constituyen propiamente tipos

de personas. Los primeros no guardan ninguna relación directa con personajes existentes del mundo exterior, mientras que los segundos mantienen un vínculo indirecto, pero fuerte, con personajes de este mundo. Tipos son el Padre Joaquim, representante de esta clase de curas bonachones, amancebados, llenos de hijos, de costumbres relajadas que habitaban las zonas del sertón de Brasil; como lo es también el Barón de Cañabrava que, aunque posiblemente bosquejado sobre un modelo exterior — el Barón de Jeremoabo— tiene contornos muy personales de un verdadero representante de la aristocracia decadente de la época.[14] Finalmente, Galileo Gall representa —como ya ha declarado el novelista— esta especie de anarquista *fin de siècle* que quiere concretar en el Nuevo Mundo las ideas fallidas del ideal revolucionario europeo.

3. Enunciados constitutivos de entidades no existentes basadas en nombres de entidades existentes.

—*Epamínondas Gonçalves* «= A. **Epaminondas** de Gouveia + José **Gonçalves**
—*Floriano Mártir* «= **Floriano** Peixoto + Diocleciano **Mártir**
—*Eduardo Glicério* «= ( ) + Francisco **Glicério**
—*Rocha Seabrá* «= **Rocha** Pombo + J.J. **Seabra**
—*João de Seixas Pondé* «= Aristeu **Seixas** + *Jo«ao de* Souza **Pondé**
—*Severino Vianna* «= *Severino* Vieira + Luis *Vianna*
—*Eliseo de Roque* «= *Elísio* de Araújo + Arnaldo **Roque**
—*Dantas Horcadas* «= **Dantas** Barreto + Martins **Horcades**
—*Fructuoso Medrado* «= *Frutuoso* Mendes da Rocha + Appio **Medrado**
—*Teotónio Leal Cavalcanti* «= **Teotonio** Martins de Almeida + [Carlos y/o Francisco **Cavalcante** Mangabeira

Se trata de personajes o líderes políticos cuyos nombres y roles temáticos han sido alterados y fundidos con relación a los nombres existentes que les dieron origen. José Gonçalves, el correlato de Epaminondas Conçalves, fue el gobernador de Bahia hasta seis años antes de empezar la guerra. Floriano Peixoto y Diocleciano Mártir fueron, respectivamente, el uno presidente militar de Brasil antes de Prudente de

Morais y el otro, líder jacobino. Francisco Glicério, fue coronel florianista. Rocha Pombo y J.J. Seabra fueron, a su vez, historiador y político republicanos. Aristeu Seixas fue durante muchos años el poseedor de los manuscritos que constituyen las *Prédicas* del Consejero que más tarde son publicadas por Ataliba Nogueira. João de Souza Pondé fue un estudiante de medicina que acompañó a la última Expedición. Severino Vieira fue político local. Luis Vianna fue el gobernador de Bahía durante la Campaña de Canudos. Elísio de Araújo fue una autoridad policial del estado de Minas Gerais. Arnaldo Roque fue un cabo de la 3.ª expedición, asistente de Moreira César. Dantas Barreto fue un militar que combatió en Canudos y Martins Horcades, un estudiante de Medicina que acompañó la Expedición. Ambos nos han dejado sus crónicas de la guerra. El Teniente Frutuoso Mendes da Rocha luchó en Canudos durante la 4.ª expedición. Appio Medrado, Teotonio Martins de Almeida, Carlos y Francisco Cavalcante Mangabeira tomaron parte en el cuerpo voluntario de estudiantes de Medicina que auxiliaron a las tropas.

Estas reconstrucciones onomásticas han sido elaboradas basándose el autor en un documento historiográfico titulado *Antônio Conselheiro* de Abelardo Fernando Montenegro publicado en 1954. Vargas Llosa ha recreado nuevos antropónimos para sus personajes a partir de la fusión de varios nombres y apellidos que curiosamente aparecen muy próximos en el texto historiográfico.

Las biografías ficticias de muchos de los yagunzos están visiblemente invadidas de lo que Husserl llama los predicados *determinativos* que afectan sus biografías originales, o sea históricas. Estos predicados denotan cualidades físicas, rasgos de verificación ordinaria y pública, condiciones sociales, convencionales, etc., por ejemplo, «hombre», «casado», «viejo», «rico», «enfermo». Pero hay también, en menor escala, los predicados *modificativos o caracterizadores* «que manifiestan una apreciación o impresión subjetiva, que denotan cualidades comparativamente intangibles o indirectas, condiciones de una naturaleza totalizante que se expresan a través de un conjunto de rasgos determinativos. Por ejemplo, 'atractiva,' 'vital,' 'patética,' dichos de una mujer.»[15]

Hemos de reconocer que de la lectura de las fuentes que hace Vargas Llosa, poco se sirve de los predicados modificativos o caracterizadores al reelaborar las biografías de los personajes existentes. Con excepción de uno de los yagunzos, Macambira, el autor se preocupa más en construir estas vidas apoyándose en datos concretos de una reali-

dad imaginaria que en muchos aspectos se parece a sus existencias reales. Los predicados modificativos que E. da Cunha le atribuye a Macambira («decrépito,» «perigoso,» «rebarbativo e feio,» «cobarde») dan lugar a otros inventados por el novelista: «venerable y patriarcal,» «orgulloso» (405). La caracterización de Pedrão trae también omisiones de predicados como éstos que indudablemente estarían procurando amenizar la descripción implacable que de él hace E. da Cunha.

Por consiguiente, la novela elimina en la caracterización de los personajes los juicios de valor expresados por el escritor brasileño, para resaltar, en contrapartida, los aspectos fundamentales de esas vidas en beneficio de una mayor objetividad narrativa.

La caracterización del Consejero, Moreira César y algunos yagunzos está hecha principalmente desde la perspectiva de los predicados determinativos. El caso del líder mesiánico nos muestra una desviación casi total del modelo dacunhiano y de otros empleados en su retrato. Moreira César ya aparece en la novela casi integralmente con todos los trazos físicos que le da el escritor brasileño. Este criterio de no alteración de los trazos físicos del Coronel vale también para los otros militares que entran en la categoría de la entidades existentes.

> Con los militares he sido algo más objetivo. Moreira César nació y murió de determinada manera, fue un personaje que hizo cosas concretas y he respetado los datos que existían sobre él, aunque cuando ha sido necesario he transgredido la historia.[16]

Esta cita del autor ilustra muy bien el criterio de recreación de los personajes militares, y aún más, acierta en un punto clave: el porqué de esos criterios tal como fueron adoptados; es decir, las intenciones del autor de transgredir la historia. Son tópicos que evidentemente no podemos abarcar en este ensayo pero que necesitan una reflexión cuidadosa por parte de la crítica especializada.

Por su complejidad intertextual, *La guerra del fin del mundo* no sólo es un desafío al crítico literario, sino que también suscita problemas de interpretación histórica que interesan a los historiadores. Como diría Pushkin, a propósito de la obra de Walter Scott, la excepcionalidad de sus novelas reside en el hecho de que «han influido toda una escuela de historiadores franceses.»[17] De igual modo, es posible que también en un futuro muy breve la influencia de *La guerra del fin*

del mundo sobre la historiografía de Canudos ofrezca nuevos rumbos a la interpretación de este episodio enigmático de la historia de Brasil. Si esto ocurre, será entonces el momento del retorno intertextual y de un diálogo sin par entre textos que buscan la comprensión de los hechos oscuros de la historia de Latinoamérica.

NOTAS

1. La fecha de la edición original en ruso de *La novela histórica* data de los años 1937-38 inmediatamente después de su composición. Las citas que utilizamos sacadas de este libro refieren a la edición inglesa moderna: Georg Lukács, *The Historical Novel.* Trad. del alemán por Hannah y Stanley Mitchell (London: Merlin Press, 1982).

2. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica — El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942).

3. Lukács, 125.

4. «Historia de una historia de una historia: conversación en Lima,» entrevista por José Miguel Oviedo, *Escandalar*, Elmhurst (N.Y.), 3:1 (1980), 85.

5. *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Plaza & Janés, 1981). De aquí en adelante todas las citas se remitirán a esta edición (LG). De la misma manera, las citas de *Os sertões* (OS) se remitirán a la siguiente edición: *Os sertões* (Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1982).

6. Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela* (Barcelona: Tusquets Editor, 1971), 63-64.

7. Como declara Martínez-Bonati, «el individuo ficticio tiene existencia, pero no la suya propia, sino la existencia y realidad de la imagen ... la ficción es, pues una ilusión, pero, como tal, un hecho real.» Félix Martínez-Bonati, «Representación y ficción,» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6:1 (1981), 82. Puesto que *real y existente* son conceptos que se aplican también al fenómeno de la ficción utilizaremos —para efecto de simplificación— las categorías ontológicas «*existente*» y «*no existente*» comprendidas siempre desde el modo y medio de la percepción externa.

8. El caso del Profesor Thales de Azevedo [1904-], además de ser una anacronía, es uno de los que entre muchos sirve para ilustrar la aparición pura y simple de un nombre solamente. *Vid.* la pág. 338 de la novela.

9. Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, trad. de Philip W. Silver (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981), 85-86.

10. Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984), 246.

11. *Vid.* José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Seix Barral, 1982), 319.

12. *Vid.* p. 320 en la novela y p. 229 en *Os sertões.*

13. W. Mignolo, 245.

14. A pesar de la falta de datos concretos que nos ayuden a probar una relación más estrecha entre el Barón de Cañabrava y el Barón de Jeremoabo, no se puede dejar de ver en sus «biografías» algo en común: «O Barão d Jeremoabo segue amanhã para Itapicury, a fim de buscar a família e os objetos de valor intrínseco e estimativo que possui, visto recrear que suas fazendas sejam atacadas pela gente do Conselheiro.» Rui Facó, *Cangeceiros e fanáticos* (Rio de Janeiro: Edit. Civilização Brasileira S.A., 1965), 95. Compárese esa cita con las situaciones narradas en las págs. 241-42 de la novela.

15. Cfr. Martínez-Bonati, «Representación y ficción,» 81.

16. «El arte nuevo de hacer novelas,» entrevistas por Ana María Moix, *Quimera* 14 (1981), 13.

17. *Vid.* Lukács, 31.

THE PROJECTION OF PERONISM IN THE NOVELS OF MANUEL PUIG

Pamela Bacarisse
University of Aberdeen, Scotland

> ...el fenómeno peronista ha hallado por primera vez un cronista de talla.
> Juan Goytisolo[1]

> ...estas obras [...] podrían constituir un documento histórico y sociológico para los estudiosos del futuro. [...] Las escasas apariciones explícitas de lo político en las novelas de Puig resultan [...] harto significativas.
> Pere Gimferrer[2]

It was the Spanish critic Juan Manuel García Ramos who first pointed out, in his doctoral thesis (later published in book form),[3] that to come to grips with the character and function of Ana, the heroine of Manuel Puig's 1979 novel *Pubis angelical*, the reader must realize that she is prey to three major obsessions. The first of these, he claims with justification, is the condition of her native country, Argentina (from which she is exiled) and the question of how it can achieve social justice, internal peace and stability. One might add that this is extended to include the whole area of conscience-dictated attitudes and action: what should a patriotic Argentine think and do?

Ana's other two obsessive preoccupations—the first, her relation-

ship with her only child, a daughter, whom she abandoned when she divorced her husband, and the second, all women's need to break loose from the vulnerability to male exploitation that is the result of traditional patterns of society—reflect problems that concern all liberated, or would-be liberated, women. Nevertheless, these too are coloured and exacerbated by Argentine social conditions and national ideology. The problems may be universal, but there is no question about that fact that the author sees them as particularly relevant to Argentina.

Pubis angelical is, of course, a psychological study. What is perhaps marginally less obvious is that is also a political and historical novel. Indeed, it could be claimed that all Puig's writings, even the first book, *La tradición de Rita Hayworth* (1968), can be classified in this way. Juan Goytisolo agrees, at least as far as the fourth novel, *El beso de la mujer araña* (1976) and its successor, *Pubis angelical*, are concerned. With these two books, he says, Puig has restored:

> su razón de ser y dignidad a la tan justamente desacreditada novela política. *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* son en efecto dos testimonios demoledores, implacables del mal que corroe no sólo a Argentina, sino a la totalidad de Latinoamérica: la monstruosa pirámide de opresión política, social y moral que aplasta a los hombres y mujeres del continente en nombre de unos valores cuya inanidad y mentira resultan cada día más flagrantes.

(This was written in 1979.) He goes on to observe that in general Puig's characters do not reflect activists or, indeed, theorists with a raised political consciousness, even if we do meet two militant revolutionaries in Valentín, one of the protagonists of *El beso de la mujer araña,* and Pozzi—Ana's ex-lover—in *Pubis angelical.* On the contrary, they are usually just ordinary people whose lives reveal the daily drama in Argentina under, say, Onganía or Videla better than the words of any explicitly-committed author could possibly do. The most important feature of all, perhaps, is that because of what Goytisolo paradoxically designates the «apoliticism» of these two books, any true coming-to-awareness will take place in the reader, not in the characters. Not for nothing does Goytisolo refer to Puig as a *cronista*, and it is clear that there are no pejorative connotations to the word:[4] we are presented with a chronicle of the everyday life of Argentines in Ar-

gentina or, like Ana and Puig himself, in exile. This is how it was, he is saying, even how it is. The novelist-as-historian may be biased, misguided or he may be objectively inaccurate, but historians have always been and, perhaps, are entitled to be, any or all of these.

With the exception of his seventh novel, *Sangre de amor correspondido* (1982), which is innovatory in many ways, his play, *Bajo un manto de estrellas* (1983) and the two recently-published film scripts, *La cara del villano* and *Recuerdo de Tijuana* (1985), everything Puig has written makes up a kind of portrait of his country and many of his fellow-countrymen between the mid-thirties (a period which is found in the later novels as well as in the earlier ones[5]) and the mid-seventies, significantly the years of the author's own life. In addition to those features of his fiction that so many critics have highlighted in the past (the *cursilería* and sterility of the Argentine provinces, the disillusion of life in a big city, or even abroad, the oppressive nature of the fixed norms of sexuality, the role of women in society, the link between sexual and political tyranny, people's recourse to the escapism of largely exotic mass media manifestations), there is one that colours all these years from the mid-forties onwards and which was responsible for virtually everything that actually happened, as well as, to a certain extent at least, for the circumstances and attitudes of the people that lived through these events. That feature is Peronism.

We began by referring to the fifth Puig novel, *Pubis angelical*, and it is worth recalling that the author himself once said that here the political panorama of the heroine's life is a vital element:[6] her relationship with Peronists of various persuasions and her experience of Peronism in general (not the least important aspect of which being that she has been forced into exile by the régime). Indeed, it is in this novel that politics have become so important an ingredient that the whole construct would collapse without them. However, politics—that is to say, Peronism—are in evidence in all the books, even if only in the background, constituting a vaguely-discernible substructure to a society that is being remembered and even, one might claim, analyzed, by the author. With one exception—a young girl who is studying by means of a Peronist grant in *La traición de Rita Hayworth*—the characters have little knowledge of popular demagogy, and they manifest no explicit interest in Peronism or in what it might come to mean to them. But by the time we come to *El beso de la mujer araña* and *Pubis angelical*, they are either involved in it up to the hilt, like the Marxist Valentín in the former, or the *Montonero* Pozzi and

Alejandro (a right-wing functionary in Isabelita's administration) in the latter, or they are implicated in it, willy-nilly, by other people. Valentín involves his cell-mate, Molina, in *El beso de la mujer araña,* while Ana and, to a certain extent, her friend Beatriz, are influenced by Pozzi, in *Pubis angelical.* Active and passive people are important. The unaware and uncommitted, in *La traición de Rita Hayworth, Boquitas pintadas* and *The Buenos Aires Affair*, illustrate what life was like at a given time in a given place; the committed, of course, fulfil the same function, but at the same time they elaborate on prevailing ideologies and provide us with insight into how apparently thinking, conscientious people judged the world around them. In the end, the second group may well turn out to have been portrayed in a demythifying way, as Goytisolo has claimed,[7] but since Puig avoids Manichaeism on every subject, he certainly cannot be judged a heavy-handed demythifier. Whether his characters are right or wrong in what they think or do is never really established and, in any case, the historical orientation of the novels is not affected by this ambivalence on the part of the author. Furthermore, it is not affected by his refusal to take an omniscient stance where the political situation is concerned or by our awareness of his own intimate uncertainties.[8]

The history of Peronism is always visible in Puig, though as Gimferrer has observed in his judgment of the *oeuvre* that has been used as an epigraph, it is by no means obtrusive. In *La traición de Rita Hayworth* there are only two explicit references to it, but they both contribute a great deal to the novel. Of course, we are concerned with the first wave of the movement when we read the 1947 diary of Esther, the working-class girl whose education and future depend on the largesse she is receiving from the new régime. Her circumstances are typical of those of one section of Argentine society in the epoch, for as everyone knows, Perón himself often claimed that Peronism *was* the people, and the class nature of the struggle was then paramount. The poor *descamisados* had become a Peronist emblem in the «October days» of 1945 after which, as one historian has put it, in somewhat exaggerated fashion perhaps, «Argentina belonged to Juan Domingo Perón»,[9] and the emphasis on class in underlined on the one other occasion that the movement is mentioned in the first novel. We are treated to the foul-mouthed sexual fantasies of an adolescent boy, Cobito Umansky, and the epithet *peronista* is used to refer to what he judges the lowest of the low. The subject is a voluptuous, large-breasted washerwoman who excites him, and he calls her a «gorda pe-

ronista del carajo» (200).[10] This episode takes place in the second half of 1946; the first Peronist administration has been elected in the February of that year. Perón had kept a canny eye on the poor and underprivileged from his post as Minister of Labour in the previous régime, rightly judging that they would constitute a guaranteed constituency for him should he ever come to power. In the meantime he issued decrees favouring the workers, showed concern for their rights, established new unions and then instituted a purge of dissidents. The oppressed had faith in him, as well they might, given the lamentable position that they found themselves in, and despite the emphasis that has been laid on Evita's role in achieving her husband's release from prison in 1945, it was actually the power of the workers, through the *CGT*, that brought this about, thus changing the face of Argentina politics. The ultra-conservative Military and the Supreme Court opposed Perón, and this actually worked in his favour: he was the workers' Messiah, and to add to his acceptability he was at that time endorsed, albeit in a roundabout fashion, by the Church. The opposition, as Ernesto Sábato has pointed out, dangerously underestimated the strength of his support, assuming that really responsible workers would never back him and convinced that he could never win an election.[11] They were wrong, of course, and he won 55% of the votes. Now one of the world's most brilliant populist leaders, with all the word's pejorative connotations as well as its positive aspects, he made social justice his warcry, and he did succeed in furthering this cause, even if the price to be paid for it was to become intolerably high. Esther's free education in this novel is a case in point. A great deal was to go wrong, not all of which can be blamed on Perón—the unsuccessful outcome of his economic ambitions, for example—but at that time the common people had no knowledge of the negative side of his policies or his reprehensible characteristics. They were behind him as they moved towards a New Argentina; they adored Evita, who with her humble origins and dubious past demonstrated irrefutably that their wildest dreams could come true; they knew little, and cared less, about Perón's Nazi sympathies and Fascist training, or about what Sábato calls his total lack of scruples.[12] They rejoiced in a newfound sense of nationality, resenting what they saw as foreign interference when their leader's more distasteful practices and leanings were brought to light abroad. (I am thinking of the counterproductive effect of the famous «Blue Book», published in the United States: this indictment of Argentina's pro-Nazi activities undoubtedly helped Perón in his elec-

tion campaign just after the end of the Second World War.)

Even less obtrusive than the emphasis on class warfare in the earlier novels, but equally telling, is the representation of the typical Peronist phenomenon of immigration to Buenos Aires from the provinces. Actually, those who made the move, the so-called *cabecitas negras* (a term, like *descamisados*, that was originally used by Perón's enemies, particularly the Oligarchy, to condemn those that they despised, but which Perón and Evita cleverly turned to their own use), flocked into the capital partly, as we can now see more clearly, because of Perón's failure to solve rural problems, but at the time this was not evident, at least not to them. We meet some of these simple and, according to the hero, Leo, misguided souls in their state-aided *pensión* in Puig's third novel, *The Buenos Aires Affair* (1973), but there is movement away from the countryside and the provinces in general in the previous two, *La traición de Rita Hayworth* and *Boquitas pintadas* (1969), and this can be seen as a manifestation of the wish to go up in the world, one of the means of escape in the limited lives of Puig characters. One example is Nené, the heroine of *Boquitas pintadas*, who begins a new life with marriage and a move to the metropolis. Needless to say, like that of the declared Peronists who saw Buenos Aires as the new Jerusalem, her optimism turns out to have been unfounded.

It is with *The Buenos Aires Affair* that there are signs of the increased complexity in the national situation. It is now no longer just a question of a black and white class struggle. A new factor has arisen: terrorism, perpetrated by young intellectuals who came to the fore in the crisis years that followed Perón's downfall in 1955. The real-life situation had changed a great deal: even those who had previously shown unquestioning loyalty to the *Conductor* were beginning to harbour considerable doubts about the way things were going. But the tragic fact was that after 1955, when the Peronist party had been proscribed and *justicialista* policies officially belonged to the past, economic conditions actually got worse. So it was that then, as one president succeeded another, there was considerable discontent among the people, and the number of blank voting papers presented by Peronists at the various elections exceeded the positive votes of any of the other parties. In fact, the common thread as the faces changed in the Casa Rosada was the clandestine power of the Peronists, in overall majority, constantly active, and stimulated, organized and possibly even financed, from Madrid.[13]

Puig, sympathetic towards the first wave, but later a victim of Peronism, manifests an ambivalent attitude towards the movement in his novels; it is obvious that for him there is no easy answer. In *The Buenos Aires Affair* the hero is subject to torture at the hands of the Peronists, and this might seem to point to a clear anti-Peronist authorial viewpoint were it not for the fact that the character himself is a man of violence. He could not be seen as innocent, to say nothing of being an exemplary figure. Indeed, there is a parallel drawn between two acts of violence in the novel—one in which the body of a casual homosexual partner, murdered by the protagonist, is found on some waste ground, and another where the corpse found in identical circumstances is that of a political victim. Later, in *Pubis angelical*, we find more ambivalence. Beatriz, a kind of impartial observer, has no time for Pozzi, the heroine's Peronist ex-lover, in spite of his humanitarian record as unpaid defence lawyer for political detainees: «Quien juega con el fascismo,» she says, «se quema».[14] But Ana, though apolitical and certainly no Peronist, tells her that «muchísima gente buena se hizo peronista» (57). She sees Pozzi as one of these, at least until she becomes aware of the sinister motive behind the renewed attentions towards her. He had originally been against Perón, we learn, reflecting the confusion of the situation. In 1955, he had rejoiced at the President's fall from power, but had realized that this attitude bracketed him together with people that he judged despicable and that it separated him from the underprivileged. He had also once been a Trotskyite but, in the course of one of his conversations with Ana, he repudiates their extremism and condemns the *ERP,* the military wing of the *PRT*, which was Trotskyite in orientation.[15]

Three years before the publication of *Pubis angelical*, Puig created his first political activist and theorist in *El beso de la mujer araña.* This was Valentín, who is a political prisoner, and this character serves to confirm the impossibility of our understanding, to say nothing of being sure about, anything. In spite of the advantages he has had, especially his good education, Valentín's motives are sometimes dubious. His repeated protests on the subject of the exploitation of the weak sound less than convincing in our ears as he—perhaps unconsciously—exploits his cell-mate, an effeminate homosexual, and he is coldly unemotional and self-centered, at least in the first half of the book. Clearly the class element no longer exists: his companion, a man of far humbler origins and little education, is unsympathetic towards Peronism, whereas Valentín, a young man with promise for a

successful future in architecture, has sacrificed all this for what he sees as a sacred mission. He has been charged with organizing a workers' demonstration, which shows that he has abandoned his class in favour of his ideology. This takes place in 1975; he and Pozzi, in the later novel, are fictionally coetaneous, living through the disastrous era that followed Perón's death in 1974, with its renewed political violence; the *Montoneros* accused Isabelita of betraying the revolution and issued death threats to members of her government. The reign of terror, the *Guerra sucia*, or the military *junta* has still to come about and, perhaps, is still unimaginable; at this moment of interregnum Isabelita is on the throne and there is right-wing as well as left-wing terrorism in the form of the newly-founded Triple A anti-communist organization. The euphoria of Perón's return in 1973 is long forgotten as, it seems, are all the good intentions. The President is at best inept and badly advised, at worst (according to more than one historian of the period) mentally unstable and surrounded by gangsters. The economy is on the rocks; inflation is soaring, the unions are pursuing wage demands, harvests are bad, beef production is in decline, and civil revolt and urban violence make up the *plat du jour*. There appears to be no firm ground: the terrorist groups contain people of varying persuasions and political positions—an *olla podrida* one critic has called them;[16] Peronism itself is all things to all men; there is talk of Perón without Peronism as well as of Peronism without Perón. Pozzi, in *Pubis angelical*, reflects some of this incoherence when he says: «Yo me metí en el peronismo, pero fue después que me hice peronista» (114). Jorge Abelardo Ramos has claimed that many, many people were misled, misguided and mistaken. To take just one example, that of the universities, he points out that «el peronismo jamás había sido tan reaccionario como lo habían imaginado los antiguos fubistas, ni tan revolucionario como lo entrevieron en su inesperada conversión los hijos de los fubistas».[17]

Like Peronism, and like everything else in the novelistic world of Manuel Puig, the imprisoned Marxist, Valentín, has two sides to him. He is good and bad, high-minded and wrongheaded and, even more puzzling, selfless and narcissistic. A «demythifying portrait» indeed, though a very subtle one. Though it is his cell-mate, Molina, a sentimental film fan, who is usually accused by critics of running away from reality, Valentín too is indulging in therapeutic escapism, avoiding the destructive sense of isolation that his alienation from his background and, in particular, his mother would otherwise have brought

about, by establishing that feeling of oneness, of solidarity, with others that he explicitly refers to. For him, political consciousness and social action are the best way of combating personal alienation, but Molina thinks that the answer to this problem lies in interpersonal relationships (24).[18] In fact, they have much more in common than they think, for both of them are prisoners of their psychological condition, and there is no way of excluding subjectivity from the field of politics.

All this paves the way for *Pubis angelical*. To my mind this novel is basically about Peronism and the state of Argentina. The three independent stories—that of Ana, desperately ill with cancer in a Mexico City hospital, and the two projections of her persona and *Weltanschauung,* one into the past and one into the future—are created by this theme. And as for Pozzi, who tries to persuade her to entice her erstwhile admirer, Alejandro, to her bedside so that he and his *Montonero* friends can kidnap him, it has become his *raison d'être*. In addition to other features, such as the Lacanian overtones, the emphasis on feminine emancipation, and the question of fossilized attitudes towards sexuality, Peronism is found throughout the novel and may well be the key to it. In the end, Ana, who survives whereas Pozzi does not, changes and breaks out from her hitherto blinkered and self-centered position, wondering what she can do for the good of her country and her people. There is much more to it than that, of course: any summing-up oversimplifies the issues. Like Molina, in *El beso de la mujer araña*, who dies for Valentín's cause because he wants to sacrifice himself for the man he loves, Ana's motives may not be what they appear to be; her new awareness may be less a question of having been intellectually persuaded than of needing to feel close to someone that, in spite of everything, she goes on seeing as «a superior man». But in any case at least she realizes just how impotent she is, there in exile, and she has a change of heart which may be the result of the opening up of her mind. This is a completely new feature in Puig's fiction to this date, and the nearest we come to awareness in a character.

For purposes of his own, Pozzi had tried very hard to explain his views to Ana, and she had tried to understand. But if Beatriz, as a Mexican, is an impartial observer (and this is a moot point), then Ana can be seen as an ignorant observer, a role judged shameful by her ex-lover. For him, conscience demands a viewpoint. He classifies her as a pre-feminist ignoramus (38) and criticizes her for turning her back on her country (39). Subjectivity and ideology are mixed here too, for it is

only because she is beautiful and because he needs her help that he is able to control his exasperation with her. But even if she had been an intellectual, which she happily denies, and even if she had been politically minded, how could she have understood Peronism, with its many contradictions? The personalities in her circle of acquaintance are of no real help to her. Beatriz, uninvolved, foreign, a successful lawyer, a feminist, happily married with beautiful children, a fighter against exploitation and injustice, someone to be admired and emulated, finds Peronism unequivocally distasteful. Pozzi, an intellectual and a humanitarian and, furthermore, someone that she could have loved deeply, is convinced by it. Alejandro, ruthless, emotionally twisted and ultra-conservative, is one of its current leading lights. In her conversations with Pozzi in the hospital we are made aware of so many paradoxes and conflicts: for example, the incompatibility between moral and aesthetic values (this is a constant in Puig) and between a tyrannical régime and a relatively advanced intellectual, cultural social climate.[19] Nevertheless, Ana does try to understand. She is not blindly hostile, and may well echo what I see as the main characteristics of the author's own position: a genuine desire for enlightenment, overwhelming sadness and a love for the sinner, even though he might hate the sin.

Pozzi's utopian idealism is spelled out in his explanations. Peronism is a struggle for justice. The formal aspects of it are no more than a somewhat irrelevant superstructure and, as a man of integrity, all the time he had been flirting with other movements he had been a Peronist at heart. With all its faults, Peronism is the nearest thing to what he truly believes in in an imperfect world, a stage in the advancement of socialism that he sees as historically necessary in Argentine history (59).[20] The Peronist party is, he thinks, infinitely preferable to the *Partido Socialista*, with its exclusively middle-class composition and its lack of continuity and unity (117), and to the Communists, who supported Stalin and the invasion of Hungary while condeming Fidel. Indeed, he judges Peronism greater than any political party (121), and he fears that ultimately all that will survive of it will be the name (122). It helps us to understand this viewpoint if we think about his attitude towards exile, based not just on homesickness and a sense of rootlessness, something Carlos Fuentes summed up in a memorable aphorism in his novel *Terra Nostra*: «El exilio es un homenaje maravilloso a nuestros orígenes»,[21] but on the (for him) sure and certain knowledge that changes have to be brought about from within the

country. It is the same with the Party itself: «Dentro del peronismo hay gente de lo peor,» he admits, «pero si te da asco pertenecer al mismo movimiento les dejás el campo libre» (124). Yet when Ana claims that the present government is no more than a bunch of thugs and Nazis, he has to admit that this is not now the Peronism that he had worked for (148). And when he does go back home he is murdered straight away.

Concern for Argentina is ever present in Puig. In a web of symbolism and cross-reference within and between novels that few critics have noted, the thread is visible: in names, in allusions, in images. This is not the time to elaborate on this, but it is perhaps worth mentioning that in the 1980 novel, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, the sick old ex-political activist, now released from prison and waiting for death in exile in New York City, is called Juan José Ramírez. Pozzi, too, was called Juan José, and where he returns to Argentina on his ill-fated mission his undercover name is Ramírez. It is a common enough name, but it may not be stretching the connection too far to remind ourselves that in his exploitative treatment of Ana he is not unlike his namesake, President Ramírez, who when in office in 1943-44 did what he could to halt the progress of feminism. The fictional Ramírez, amnesiac, broken by torture, is still searching for something, but he does not find it; he shares with all his Argentine contemporaries the malaise that is the result of having lived through so many years of repression.[22]

This is not the first occasion on which readers of Puig novels have been forced to come to terms with the fact that they are not being offered answers: all they can do is to try to formulate the right question. Puig himself has said that he is not a proselytizer, but he did once admit to a didactic aim.[23] He is asking us to think about the human condition in general, but also to sympathize with Argentina in particular. He formulates our question, in fact, in *Pubis angelical*, by means of Ana's reaction to Pozzi's position. Through this he seems to be asking how different Pozzi's attitudes are from hers, from her sentimentality, voluntary blindness, desire to have things all ways, her foolishness, her past mistakes and her pigheadedness. This is what she says:

> Pozzi, vos te imaginaste el peronismo a tu antojo, y te casaste sin conocerlo [...]

> —Lo que sos es un inocentón, un iluso, que te metiste en todo este lío por qué sé yo... por romántico. Igual que yo me metí en el lío de casarme con un hombre que no sabía quien era. Y sos también un irresponsable, porque colaborás con gente que toma las armas sin saber que hacen. Tan irresponsable como yo, que traje al mundo a mi hija porque sí nomás. Así que somos los dos iguales, unos ilusos y unos irresponsables. (148, 149)

And she accuses him of masochistically enjoying the role he has chosen for himself: he finds pleasure, she claims, in martyrdom (219).

Like Leo, in *The Buenos Aires Affair*, and Molina, in *El beso de la mujer araña,* we have in Ana a character who is misguided, unhappy, insecure, muddle-headed and lonely, but who may be less short-sighted and foolish than appears to be the case. Puig had the help of a militant left-wing Peronist in the preparation of this book, and transferred verbatim the answers to his questions on the printed page, amending—he says—his questions only slightly, so that they might seem more appropriate for a woman like Ana. Through her, then, we can discern Puig's own puzzlement. Well-intentioned, altruistic people were misled by Peronism as they so often are by various faiths and ideologies. This inspires not only sadness but sympathy, a sympathy for his characters which I see as the author's most striking characteristic.

It was when discussing the role of Esther, the young Peronist girl in *La traición de Rita Hayworth*, that Jorge Panesi made a point that might help us to see just how Puig represents the Peronist phenomenon. Panesi admits that there is parody in this section, but he observes that it is not Peronism itself that is being parodied, but that populist sublimation in it which spiritualizes the notion of «the people», granting them a soul, a heart and breath. In his opinion, this is a sentimental, paternalistic and, in the end, reactionary ideology.[24] The middle classes, unwisely and unjustifiably excluded from Perón's original policies, as Sábato once noted,[25] reacted in one of two ways: either by falling into what may well have been the trap of judging terrorist violence the only means of liberating «the people,» as Pozzi and Valentín did, or by ignoring genuine social problems altogether, like Ana, wrapped up as she was in her own private affairs and selfish dreams. But as her story and the development of her character show, even the most unaware are obliged to live in society and are likely to be

drawn into its conflicts. It is possible to start as an uninvolved spectator, but the individual may then be forced to become an active participant in what is going on. The basic tragedy that underlies it all is that each person is just as likely to make the wrong as the right choice, even when guided by the very highest principles. We are all wrong *and* right, whether countries, movements or individuals.[26]

NOTES

1. Juan Goytisolo, «Manuel Puig: una novela política,» *El viejo topo* (December, 1979).
2. Pere Gimferrer, *Radicalidades* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978).
3. Juan Manuel García Ramos, *La narrativa de Manuel Puig. (Por una crítica en libertad)*, doctoral dissertation (La Laguna: University of La Laguna, 1982).
4. «Una novela política». Goytisolo is not the only critic to use this term. As early as 1970 Alfred J. MacAdam wrote an article called «Manuel Puig's Chronicles of Provincial Life», *Revista Hispánica Moderna*, 36 (1970-71), 50-65. It is interesting, too, that MacAdam's chapter on Puig in his *Modern Latin American Narratives. The Dreams of Reason* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977) should be called «Things as They Are».
5. In *Pubis angelical*, for example, one of the heroine's «other selves» is the Austrian/American actress Hedy Lamarr, whom she closely resembles. This gloss on the real-life story is set in the thirties and early forties.
6. In *El País* (May 31, 1979).
7. «Una novela política».
8. In his account to Shelia Kaplan of the background to *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), the author reveals that his New York City neighbour, the prototype for one of the protagonists, envied him because he assumed that writers know all the answers. He was, says Puig, soon disabused. This is just one of many occasions on which he has rejected the position of omniscience often attributed to, and discernible in, novelists.
9. George Blanksten, *Perón's Argentina* (Chicago: The University of Chicago Press, 1953), 62.
10. *La tradición de Rita Hayworth* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968). The «complete» edition is Barcelona: Seix Barral, 1976, and page numbers in parentheses refer to this latter edition.
11. Ernesto Sábato, *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo* (Buenos Aires, 1956), 30.

12. *El otro rostro*, 19.

13. Robert J. Alexander, *Juan Domingo Perón: A History* (Boulder, Colorado: Westview Press, 1979), says that «Perón was widely reported to have gained access, after considerable difficulty, to bank accounts which Evita had left in Switzerland. He used his financial resources mainly to finance the political activities of his followers back in Argentina» (112). Perón was, of course, in Madrid.

14. *Pubis angelical* (Barcelona: Seix Barral, 1979), 59. Page numbers in parentheses will refer to this edition.

15. They themselves said that they were *not* the «brazo armado del Partido», but «una organización de masas para la guerra civil». See Louis Mercier Vega, *Autopsia de Perón. Balance del peronismo* (Barcelona: Tusquets Editor, 1975. Originally *Autopsie de Perón. Bilan du Péronisme,* Gembloux, 1974), 232. The *ERP* was, of course, the *Ejército Revolucionario del Pueblo*. Jorge Abelardo Ramos, in his *La era del peronismo, 1943-1976* (Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce, 8th edition, 1981), claims acidly that «lo más claro de su sigla es que no era un Ejército, no era Revolucionario ni había pueblo entre ellos» (254). *PRT* stands for the *Partido Revolucionario de los Trabajadores.*

16. Louis Mercier Vega, *Autopsia*, 223.

17. *La era,* 258. *Fubistas* were members of the *FUA*, the *Federación Universitaria Argentina*, fiercely anti-Peronist in the forties, but staunchly Peronist in the seventies.

18. *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Seix Barral, 1976). Page numbers in parentheses will refer to this edition.

19. Pozzi and Ana discuss the wonderful opera productions in the Teatro Colón (99), in the capital of a «país marginal, subdesarrollado» (120), for example. Then Ana remembers the great variety of cinematic attractions and the quantity of theatres, mentioning the experimental ones (165, 166). Pozzi recalls that Lacan was studied and appreciated in Argentina before anyone had heard of him in France (this was 1970) (167). Ana refers to the vogue for the films of Bergman, too, in the fifties and the advanced psychiatric services are mentioned by Pozzi (168). But, he points out, the same country produced Alejandro (168).

20. Pozzi, like so many thinking Argentines, rejects Eurocentric solutions for his country. Evita, in her *Razón de mi vida*, emphasizes the fact that she has never accepted that the same system will be appropriate for all countries.

21. Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (Barcelona: Seix Barral, 1975), 70.

22. See the interview granted to Susana Schild, «Manuel Puig: Felizmente, o meu desconforto parece ser o de muita gente», in the *Jornal do Brasil*, September 12, 1983, in which the author talks about his «sentimento de deslocamento, de não se sentir à vontade», which has its roots «na repressão dos anos 40, 50». And he adds: «essa sensação atual de desconforto [...] não é só minha, mas de muita gente».

23. It was when talking about *El beso de la mujer araña* that Puig said that he thought

it might be useful «en un aspecto didáctico. Es decir, que se ventilen, que se conozcan cuestiones de las que no se tienen la suficiente información. Verdaderamente tiene una intención didáctica y no me avergüenzo de decirlo». See Luys A. Díez, «*El beso de la mujer araña*: parábola de la represión sexual», *Camp de l'Arpa,* 40 (January, 1977), 26.

24. Jorge Panesi, «Las relaciones peligrosas», *Revistas Iberoamericana,* 125 (October-December, 1983), 903-17.

25. *El otro rostro*, 57. Sábato warns against the Neoperonist doctrine of the fifties that «lo *único* que cuenta, lo único *real* es el pueblo». [...] Porque aparte de ser cuantitativamente falso es cualitativamente ruin, demagógico y peligroso».

26. In *Pubis angelical*, Pozzi likens the conditions in Argentina to the Arab-Israeli conflict and the situation in Northern Ireland. «Todos tienen razón,» he says (123).

LA FICCION DE LA HISTORIA EN LA NARRATIVA ARGENTINA RECIENTE

Marta Morello-Frosch
University of California
Santa Cruz

Podríamos definir la historia como un intento de explicar el pasado, proyecto que se realiza para un grupo social determinado, en un momento dado. Dichos sujetos comparten ciertos mecanismos significantes y ciertas alusiones y experiencias del pasado, pues este ha sido sujeto a previos escrutinios. Esta tarea narrativa consiste entonces, en reordenar datos, y reinterpretarlos. En suma, inscribe textos pre-existentes en un nuevo discurso. Este tendrá como función actualizar el pasado, reconstituirlo en su nueva significación, y naturalizarlo para un nuevo grupo. Narrar la historia sería entonces la función de organizar estas nuevas lecturas del pasado, esto es lo que denomino la ficción de la historia. Es esta una escritura de resistencia que se impone como meta la reconstrucción del sujeto histórico. Ubicada entre una versión oficial autorizada, texto fictivo sobre el acontecer nacional, y un contexto histórico que no refrenda dicho discurso, la ficción de resistencia intenta relacionar nuevamente ese sujeto aislado y silenciado y se ubica en espacios discursivos muy reducidos y específicos.[1]

Debemos considerar que en la Argentina existieron varias ficciones de la historia, y que la más difundida durante la década de los años setenta, fue la versión oficial de la misma, hecha parte del programa de la reconstrucción del país según el proceso que acabó en 1983, pero practicada en otras formas desde el proyecto nacional post indepen-

dentista. Si bien los escritores que no pertenecían a ese grupo dominante se abocaron al análisis de un presente que denunciaba la magnitud del desastre histórico que el proyecto había traído,[2] conviene recordar que el discurso oficial proyectaba modelos místicos de un pasado exhumado sin conflictos, sin lucha de clases ni intereses en pugna. Dicho pasado, olvidado, según la autoridad, a costa de una cadena de errores históricos causantes de un cuerpo social enfermo, daría la pauta, el modelo a seguir para recobrar la salud nacional perdida. No extraña que dicho modelo fuese anterior a las guerras civiles, o que las soslayara, anterior a los proyectos de reconstrucción del novecientos, contemporáneos al establecimiento de los indiscutidos dueños de la tierra. En esta propuesta, el discurso histórico oficial no necesitaba reconstruir la autoridad, ya que ésta se daba hecha en un mítico retorno a orígenes donde nadie parecía enajenado; donde todos, como al presente, se suponían aquiescentes objetos políticos que compartían un esfuerzo y un mensaje común que los nominaba.[3]

Aludidos e incluidos, los objetos y recipientes de este discurso —en el pasado y el presente— tomaban su papel de oyentes o pasivos receptores del discurso de los otros. A este tipo de discurso presumiblemente inclusivo, que habla del cuerpo nacional como de una masa indeferenciada, y del cuerpo político como resultado de un proyecto único, se opone la otra ficción de la historia, la de los escritores de las décadas de los setenta. Estos autores, y me refiero específicamente a Ricardo Piglia, a Jorge Manzur, a Carlos Dámaso Martínez y a Andrés Rivera, rechazan cualquier intento de autoridad enunciativa, y se restringen a la función de lectores y constructores de nuevos discursos hechos a partir de fragmentos, exclusiones, vacíos, zonas opacas e inteligibles del decir. Quieren así hacer oir los silencios de la historia, como diría Michelet («Je veux parler les silences de l'histoire»).[4] No se trata de completar aquí una visión fragmentada, sino de hacer dicha fragmentación significativa. Porque estos autores si bien rechazan la posibilidad de dar una visión totalizante del pasado, utilizan los fragmentos textuales como signos que deben ser interpretados, vistos como marcas de cambio, de disrupciones, de conflicto y transformaciones históricas. El pasado entonces no tiene más el status de algo cerrado, sino que se convierte en un sistema, en un modelo discursivo más sujeto y objeto de interpretaciones dentro de la actividad social que es la reconstrucción de todo conocimiento. La validez de lo narrado, de los fragmentos exhumados, no es lo que importa aquí, sino el concensus de los grupos sociales que al narrar y leer, crean sus propios

significados.[5] Se trata, en suma, de una hermenéutica histórica que resucita conflictos presuntamente resueltos. No se hará necesariamente hablar a los vencidos, sino que se identificará a algún participante para-axial, un tanto marginal pero comprometido, quien narrará una nueva versión de los procesos conocidos. Versión fragmentada, hecha la más de las veces de múltiples narradores, de versiones complementarias, conflictivas, opacas algunas, con las que los hablantes se identifican por su actuación y en especial por su conocimiento de los hechos. Conocimiento parcial, altamente sujetivo, relativizado hasta el extremo en el intercambio social que la narración siempre provee. Porque se trata de dar significado a los actos de los otros,[6] de ver los sucesos como componentes de las muchas actuaciones de los participantes. Pues la preocupación por la narración histórica trae consigo en los nuevos narradores, la certeza de que es imposible organizar discursivamente la experiencia histórica con modelos lógicos, trascendentes, con narraciones ejemplares. Ya no se piensa en la validez de la narratividad como proyecto ético, historias con fin (moral y social) sino que se trata de traer al público narraciones privadas, testimonios personales, de retomar espacios discursivos comunales, y de socializar una vez más la función de la cultura. Los narradores quieren así narrar historias para mediatizar una experiencia social que el discurso oficial ha silenciado y que la autoridad presenta como una superficie tersa sin escisiones. Las novelas y los cuentos, por el contrario, proveen un abanico de significaciones, y es en este carácter polisémico, en esta pluralidad de discursos, que se inserta el nuevo proyecto histórico-fictivo: en la diversidad de los otros, agentes únicos de su decir, no proyecciones del yo dominante, en series de opciones posibles, si no actuales, que definen el nuevo discurrir.

Aprendemos así historia en las novelas, y la historia dada se convierte en una versión entre varias instancias narrativas, en una forma de reconstrucción social del pasado. Anotaremos algunas de las características de estas narraciones recientes.

Si la historia nacional está fragmentada, y difícilmente puede organizarse discursivamente, la narración funciona a menudo como una fantasía retórica, como un discurso que propone una tenue unidad que no puede de otro modo ser salvada. Unidad de propósito que signa el acontecer de la novela *Respiración artificial* (1980) de Piglia[7] en la tarea de llevar a cabo proyectos biográficos sobre antepasados oblicuamente comunes a varias generaciones de distancia. Indirectos hilos históricos que el discurso enhebra difícilmente. Pues si la historia apa-

rece deshilvanada, las historias-ficciones no lo son: tramas bien hechas de una historia mal narrada,[8] las novelas conscientemente tratan de reestablecer relaciones perdidas, huellas borradas, pasos perdidos del acontecer. Así se articula también el impulso narrativo de la novela de Andrés Rivera *Nada que perder* (1982),[9] en la que la historia del protagonista la hacen los otros con los fragmentos de experiencia que el ausente, muerto al empezar la enunciación, ha dejado diseminado en la memoria de los que lo conocieron. La historia de este personaje es entonces como ls suma de varias vidas que no se cancelan sino que presentan las opciones que se abrieron para su acción comprometida, en un Europa antisemita, y en una Argentina clasista. Historia que aunque altamente personal, requiere un sujeto colectivo que la narre. Pues el personaje de Rivera se define, afinca y reitera en su diversidad de acciones según los testimonios de los que lo conocieron, y en especial, en la unidad de propósito que se perfila en su acción histórica. En la colección de cuentos *Una lectura de la historia* (1982),[10] también de Rivera, se repite en diferentes instancias —ya que se trata de una colección de relatos— la misma dificultad por elaborar visiones totalizantes de la historia. Se dan en el texto narraciones parciales en las que la actividad política, los encuentros sexuales, las venganzas personales, hablan de un interés subjetivo e inmediato que parece inconcluso, y nos remite a una serie de signos más vasta e incompleta, en la que lo personal se subsume en procesos a mayor escala cuyo significado se alude aunque no se esclarece. Pero están siempre en juego las relaciones sociales de los protagonistas, sus problemas de interacción: el apoyo, la delación, la lealtad, el abandono, etc. Interesa anotar aquí que a pesar de la dificultad de la interacción social no encontramos solitarios en estas novelas. Hay raros, sin duda, aunque no sabemos si la rareza está predeterminada por circunstancias históricas específicas o personales, pero estos raros tienen amigos, raros también, como en la peña provinciana de Concordia, en la novela de Piglia. Pues la ficción da cuenta de monstruos sociales y socializables,[11] y si la culpa, la delincuencia y la extorsión están presentes, también lo están las alianzas, los parentescos, las colaboraciones y las uniones de todo tipo. No se trata de una historia universal de la infamia. La segmentación, el disloque, los desplazamientos de personajes y situaciones no son totalmente negativos, por el contrario, pueden a menudo proveer posibilidades de relaciones inéditas e impensables en otras circunstancias. Mientras el procedimiento discursivo, como dijéramos, recurre a un reordenamiento de fragmentos de discursos pre-hechos, la experiencia

fragmentada de los sujetos es retomada por otros, constituyéndose así un nuevo sujeto social que es, como el sujeto enunciador, cualitativamente distinto de la suma de sus partes. Técnica narrativa y trama deniegan la naturaleza monolítica de los sujetos sociales, y en cuanto los rupturas facilitan nuevas síntesis éstas hacen coextensivos grupos, actitudes e ideologías que nunca antes pudieran haberse enunciado conjuntamente. El texto se convierte así en el espacio de seres posibles, de reconstrucciones pensables, de una serie de sujetos desplazados, coartados, o simplemente desubicados o disponibles.

En la novela de Carlos Dámaso Martínez *Hay cenizas en el viento* (1982)[12] se narran vidas continuamente interrumpidas de sujetos que son, o parecen ser, lo opuesto de lo que hacen: profesores de matemáticas que trabajan en pompas fúnebres, por ejemplo. Si bien la adaptación podría marcar la necesidad histórica de asociarse con la actividad mortuoria y no con la enseñanza, lo que domina esta novela que transcurre durante el «cordobazo» es la abundancia de proyectos personales abortados que acaban en otros quehaceres que, a pesar de su diferencia, son como prolongaciones de lo anterior, como atajos útiles que pueden devolver a la ruta principal, desvíos que permiten seguir adelante y mantener la unidad del sujeto. Vidas continuadas, como en la novela de Piglia, por parientes lejanos o cercanos, a regañadientes a veces, a instancias de un deseo de compleción que no debe ser coartado a pesar de las dificultades que impidan hacerlo.

La narración de Martínez parece débilmente ligada al aconteer histórico: vidas enigmáticas, fragmentadas, pero es precisamente el contexto —el «cordobazo»— el que sugiere posibles lecturas de lo personal. La referencia histórica, nítida pero distanciada, sirve, como su desplazamiento narrativo, como marca externa que irrumpe en la biografía de estos raros, de estos sujetos afantasmados que existen en una ciudad que ha comenzado a oler como un cadáver —y aquí el metáfora se extiende al ámbito nacional. Los fragmentos biográficos quedan iluminados por el acontecer del conflicto armado en la ciudad, aunque aparezcan ajenos al mismo. Porque tanto el «cordobazo» como las vidas de los personajes se asocian a un mismo suceder: la historia en la cual se insertan. Otro aspecto importante de estas narraciones lo constituye la presencia de la imaginación que funciona como espacio de resistencia,[14] como posibilidad de figuración, de representación en la actividad de los personajes. Imaginación esta que se identifica con lo real para hacerlo hablar, para extraer significados congelados u opacos. Imaginación que en la novela *Tinta roja* (1981) de Jorge Man-

zur[15] está en la mente de los alienados de un pabellón hospitalario que se conjuran contra la enfermera-carcelero para discurrir sobre las posibilidades de acción que se les niega. La metáfora de la locura como extra percepción opuesta a la tiranía de la opresión social y política está intercalada aquí con pasajes de extraordinario verismo: crónicas de diario y fragmentos de testimonios de resistencia, informes sobre operativos subversivos. Aparece también en la novela de Manzur la interpretación del «otro» como en Rivera, representada aquí por la presencia del amigo del protagonista que no sólo se instala en la casa ajena a juzgar, sino a releer el pasado —ya peronista, ya anti-sindical, ya familiar— de su amigo, creando así una equívoca relación de juicio-apoyo, censura-reexamen de actitudes pasadas, que se dramatizan en la casa como en una especie de juego social en el que los protagonistas pueden o no reconocerse. Se ven así como si fueran otros, como fueron vistos, como podrían haber sido juzgados, como en una misa o rito social de cuerpo muy presente: juicio y sumario de su actuación socio-histórica, situación esta similar a la de la novela de Rivera, pero difinida aquí como ficción que puede retrotraernos a la verdad. La autenticidad de dichas vidas tiene más que todo que ver con lo que dicen y piensan los personajes, y el comportamiento público siempre está sujeto a ambigüedades y toda serie de interpretaciones, como dijimos. No se trata de que los personajes sean encubridores, sino que las actividades carecen de sentido social explícito, debido en gran parte a la escisión entre lo público y lo privado, exacerbada por haberse desplazado a tantos de la actividad y el discurso públicos. Las ideas quedan así adheridas o adscriptas a hombres, no a un tiempo ni a un grupo. Porque si como dijimos hay sujetos narrativos plurales, en cuanto hay muchos textos que entrecruzan su discurrir, también hay una comunidad de lectores-creadores, o intérpretes dentro y fuera de las novelas que sugieren un pacto no armónico de lectura en el cual se trata de reconstruir semánticamente destinos y aconteceres que estaban relegados a lo personal, «tabicados» deliberadamente por el sistema represivo.[13] Esta separación y toda la operación centrífuga que resultara de los procesos persecutorios, la misma fragmentación de los sujetos biografiados, sugieren dificultades para relacionar lo disperso. Pero las novelas anotan la persistencia de los esfuerzos para conectar puntos distantes: viajes, cartas (no siempre recibidas), comunicación a toda costa. Hasta los procesos difusionistas crean posibilidades de convergencia. Pues los entierros, la carta no recibida, el llamado sin contestación, originan búsquedas, viajes, proyectos de encuentros, y en la

imaginación o la memoria citas posibles y, alguna vez, nuevos finales. No se trata de que la historia haya clausurado toda posibilidad de continuidad orgánica sino de que el sujeto histórico debe repensar su vida de acuerdo al nuevo pentágrama que se le presenta. Los personajes de las novelas funcionan así como el *locus* de una dialéctica cuyo proceso queda manifestado y a menudo excedido en lo práctico. Ellos hacen algo de lo que de ellos hacen,[16] y las ficciones son la propuesta y resultado de dicha actividad.

Finalmente, para volver sobre el tema central: ¿Cómo hablan estas obras de la historia haciendo ficción? Obviamente ya no rige el pacto realista, el discurso narrativo histórico elude la representación directa, pero el tema y sus elementos constitutivos se pueden relacionar a otros textos implícitos o aludidos, reconocerles como historia. Estos textos paralelos, asordinados o reducidos a contingencias dan cuenta de partidas sorpresivas, luchas callejeras, destrucción gratuita de animales, de memoria que recuenta lanceadas, partidas montoneras, reclusiones. Pues si bien el discurso narrativo no está pegado a un referente explícito, la relación referencial tiene lugar en otros espacios, a distancia, pues hay un pacto de lectura, como dijimos, de relaciones socio-culturales en estas citas de otros discursos reales o posibles. Este acuerdo se da porque la ficción no autentifica dichos discursos, sino que los cuestiona, los examina, revela sus convenciones no aparentes, los desautoriza en cuanto historia, a la vez que les adjudica nuevo sentido en cuanto ficción. Los autores pueden dar así cuenta de hechos y tradiciones de un pasado común inacabado e inestable. Por otra parte, la reconstrucción cultural que estas ficciones propone, a la vez que dan por tierra con el pasado canonizado que propuso el régimen imperante, sugieren un proyecto para el futuro. La memoria no sirve aquí meramente para acumular hechos, sino para indagar activamente sobre lo que no está muerto, y sobrevive en la conciencia nacional. Las novelas mencionadas, como muchas otras que podrían también incluirse en esta corta nómina, dan cuenta de una búsqueda pública y colectiva de significados, tarea necesaria y previa para la proyección de un nuevo futuro.

NOTAS

1. Sobre el problema de representación en la ficción histórica ver el artículo de Hilda Sábato y Beatriz Sarlo, «Historia y Ficción» en *Punto de Vista*, 7:22 (1984).
2. Para analizar la relación entre discurso autoritario y elipsis histórica, ver *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin America*, Neil Larsen, editor (Minneapolis: Ideologies and Literature, 1983).
3. El discurso autoritario manipula esta ficción inclusionista como precondición al proyecto nacional.
4. Citado por Michel de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975).
5. Se trata sin duda, de reforzar el aspecto colectivo de la hermenéutica cultural de los pueblos en circunstancias históricas específicas, vale decir, en pactos de 'lectura', no en prescripciones formativas emanadas de una autoridad.
6. La necesidad de dar voz a la 'otredad' en vez de asumir su discurso, es exactamente lo opuesto de la situación definida por de Certeau en los dos primeros capítulos, ver *op. cit.* Pues se trata de hacerlo hablar, no de inventarlo o inventarle una palabra apócrifa.
7. Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires: Pomaire, 1980).
8. Ver reseña de Nora Catelli en *Punto de Vista*, 6:17 (1985).
9. Andrés Rivera, *Nada que perder* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982).
10. Andrés Rivera, *Una lectura de la historia* (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1982). Ver reseña de María Teresa Gramuglio en *Punto de Vista* 5:16 (1982).
11. Existe en la tradición literaria inmediata argentina una lista de monstruos sociables. Son notorios los de Cortazar, incluso sus cronopios y famas.
12. Carlos Dámaso Martínez, *Hay cenizas en el viento* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982).
13. Sobre el efecto distanciador del 'tabicamiento' ver el artículo de Hugo Vezzetti, «El juicio: un ritual de la memoria colectiva» en *Punto de Vista* 7:24 (1985).
14. Sobre la función de la imaginación en la ficción de resistencia ver la reseña de María Teresa Gramuglio a una novela de Andrés Moyano en *Punto de Vista* 5:15 (1982).
15. Jorge Manzur, *Tinta roja* (Madrid: Legasa, 1981).
16. Se refiere así J.P. Sartre en *Les mots* (Paris: Gallimard, 1972) al 'pacto biográfico'.

HISTORICAL KNOWLEDGE IN THE POST-BOOM NOVEL

Kathleen Newman
Syracuse University

In 1973 Hayden White published *Metahistory*, a book which was read with great interest in both the disciplines of history and literary studies. White stated his book had two purposes and made explicit his emphasis: (1) he was writing a «*history* of historical consciousness in nineteenth-century Europe» and (2) he wished to «contribute to the current discussion of the *problem of historical knowledge.*»[1] White's first task, to write the history of nineteenth-century European historical consciousness, in a sense was imposed upon him by the status the historians and philosophers of history of that century have held in the discipline of history: these were the 'masters' against which history-writing was judged. It is his second contribution, however, that is most relevant to the study of the historical novel: at the time of White's *Metahistory*, historical knowledge was problematic because history-writing itself — the narrativity of history — was not yet sufficiently problematized.

The term metahistory is now quite far-traveled and resembles very little its original evocation in White's book. In a relatively recent overview article, «History and Theory: Contemporary Debates and Directions,»[2] British historiographer Gregor McLennan characterized metahistory as follows:

> As 'deconstructionism' stands in relation to literary

> studies, and as 'discourse theory' is to social and cultural studies generally, so 'metahistory' is to the philosophy and practice of history. Indeed this is too formal an analogy, since metahistorians seek to obliterate these interdisciplinary categories. It is argued that there is no difference between 'speculative' theoretical work pertaining in history and empirical history itself. This is in part because all works of history are, first and foremost, literary and rhetorical artefacts. Historical texts are the products of writers who deploy specific forms of analogical reasoning, construct evidential material in definite ways, and infuse their work with moral and ideological preferences. In this sense, historical writings, whether 'philosophical' or 'empirical,' are forms of fiction rather than reflections of past reality. (151-152)

To this characterization McLennan adds his own judgment:

> Metahistorians move too quickly from the valid perception of linguistic and conceptual prefigurations to the denial of empirical reference (155).

Thus, for McLennan, a stress on fictionality and a denial of referentiality define metahistory. For boom/post-boom novelists, however, stress on fictionality and denial of referentiality could equally well be descriptions of trends in the Latin American novel in the eighties. Vargas Llosa, for example, time and again has asserted that writing fiction is telling lies. In his most recent novel, *Historia de Mayta*,[3] he repeats the assertion: «Mienten, igual que una ficción.» In fact, in this novel in which the principal fiction is history itself, Vargas Llosa rejoices in fictionality and the denial of referentiality. In contradistinction to metahistorians, post-boom novelists do not bear the burden of an essential skepticism with respect to the possibilities of narrating history. Yet many are as concerned as historians with the evaluation of historical events. Indeed, one of the patterns emergent in the Latin American novel today is a concern with the events of the recent past.

To contemplate the ways in which the recent past has been represented in the post-boom novel, it would serve to compare two very distinct 'historical' novels: Mario Vargas Llosa's 1984 novel mentioned above and Ricardo Piglia's *Respiración artificial* (1980). Both Vargas

Llosa's and Piglia's novels take as a principal item on their agenda the problem of narrating history. At the same time, they both constrain their storytelling, placing the narrator, a liberal intellectual, as a character in the novel. This explicitly fictionalized not only the storyline but the historical moment under scrutiny. There is in both texts a kind of flirtation with the question of contemporary metahistorians on the narrativity of history, but it is a flirtation which produces opposite results. In one novel, referentiality and the representation of the past are made ambiguous to condemn left political practice over several decades; in the other, the representation of the past serves to further a more productive self-criticism of left political practice. It is interesting to consider *why*, at this point in our own history, these two very different texts share a concern with metahistory, and *why* they mirror the discussions in historiography of «history as narrative» and of the counter-argument that «history exceeds narrative.»

In *Historia de Mayta*, Vargas Llosa has written a novel about a writer trying to reconstruct in fiction an obscure incident in Peruvian political history. The writer, a first-person narrator, chapter by chapter speaks with those who knew Mayta, the alleged leader of an uprising in the *sierra*, and intersperses throughout these dialogues his own fictional reconstruction of the events. Predictably, in the final chapters, the writer speaks with the 'real' Mayta and reveals to the reader that he, the writer, has pretty much invented the whole incident, given all the historical actors different names, changed the facts, made Mayta homosexual when the 'real' Mayta is straight, and so on. The reader is not required to 'verify' the 1958 uprising in Jauja (Cabo Lituma from *La casa verde* puts in an appearance during the uprising): the reader can deduce what fictional world we are to inhabit. Summed up in this fashion the novel seems less than compelling; consider, however, a more 'authoritative' version of Vargas Llosa's project, the back cover to the Seix Barral first edition:

> *Historia de Mayta* es a la vez una indagación y un apólogo. En un Perú degradado, de horizonte sombrío, el narrador reconstruye, a través del testimonio de quienes le conocieron, la historia del trotskista Alejandro Mayta, protagonista de una intentona revolucionaria en 1958 y preso luego diversas veces en circunstancias confusas. Al término de la encuesta, la confrontación con la realidad sitúa en su exacto punto de mira esta ácida historia quijotesca, versión lú-

> cida, amarga y tragicómica de los maximalismos revolucionarios y la nostalgia de la epopeya, en la que Mario Vargas Llosa, volviendo a su país nativo como espacio de la reflexión novelesca, nos depara a la vez una acre estampa de la depauperación de un ideal y un balance crítico sobre los dilemas de la izquierda latinoamericana, al tiempo que una de las manifestaciones más acabadas de un arte consumado de narrador.

This summary (with all the strengths and weaknesses of a back-cover blurb) chooses to emphasize the politics of the novel over its fictionality — «depauperación de un ideal» and «un balance crítico sobre los dilemas de la izquierda latinoamericana» — and the contemporaneity of these politics. Indeed, the novel is set in the near future when Peru has been invaded by a guerrilla army; there are bombings and assassinations; the narrator in his role as a character states at one point:

> Han pasado veinticinco años, el Perú se acaba, la gente sólo piensa en salvarse de una guerra que ya ni siquiera es entre nosotros, usted y yo podemos quedar muertos en el próximo atentado o tiroteo, ¿a quién le importa ya lo que pasó ese día? Cuénteme la verdad, ayúdeme a terminar mi historia antes de que a usted y a mí nos devore también este caos homicida en que se ha convertido nuestro país. (239)

For the reader, this clearly evokes the ongoing confrontation between the Sendero Luminoso and the government in Peru.[4] However, the novel's evocation of current events brings the past into the present, and therefore, indeed, the novel is also a critique of the twenty-five years of history of the Latin American left, but this is a history in which Vargas Llosa played his part. In that Mayta's uprising takes place in 1958, Vargas Llosa can review, with a kind of cynical tenderness, the rectitude and *humildad* of the Communist and Trotskyist Party members of the 1950s — one of Mayta's cadre recalls early in the novel: «En todos esos cambios no hubo ni pizca de oportunismo...» (39). Through Mayta's and the writer's informants' reactions to Fidel's battles against Batista and the revitalization of the left the Cuban Revolution engendered, he can also review political history to condemn the left in his own country and internationally.

But is Vargas Llosa condemning the left in general, or is he spe-

cifically trying to criticize the left *intellectuals* of his own generation? Consider the example of the character of the ex-Trotskyist who has survived the changes in political climate to become a Senator; the narrator/unnamed-writer describes him as follows:

> Es un hombre delgado y habla con desenvoltura. Viste con elegancia, en sus cabellos enrulados abundan las canas, fuma con boquilla. A ratos, la pierna malograda parece dolerle, pues se la soba con fuerza. Escribe con corrección, para ser un político. Esa fue la llave que le abrió las altas esferas del régimen militar del general Velasco, del que fue asesor. El inventó buena parte de los estribillos con los que la dictadura se granjeó la aureola de progresista y fue director de uno de los diarios confiscados. Escribió discursos para el general Velasco (se los reconocía por ciertas palabrejas sociojurídicas que al dictador se le enredeban en los dientes) y representó, con un grupo pequeño, lo más radical del régimen. Ahora, el senador Campos es una personalidad moderada a la que la extrema derecha y la ultraizquierda maoísta y trotskista atacan con furia. Los guerrilleros lo han condenado a muerte y también los escuadrones de la libertad. Estos últimos — signo de los absurdos tiempos que vivimos — aseguran que es el jefe secreto de la subversión. Hace unos meses, una bomba deshizo su automovíl, hiriendo a su chofer y destrozándole la pierna izquierda, que ahora tiene rígida. ¿Quién lanzó la bomba? No se sabe. (94)

This description appears relatively early in the book (in the first third) and it is presented as a 'moderated' judgment of the gentleman, but in this biography there is the trace of a condemnation of the left: it is suggested here that the left of the sixties and seventies let loose the horror that came to fruition in the eighties in waves of violence. This indirect condemnation becomes more explicit when some one hundred pages later the reader learns that the Senator is the same Trotskyist, then called Anatolio, who was Mayta's lover and who behaved in an unprincipled fashion when Mayta was expelled from the party. Campos/Anatolio was and is an opportunist. In this he represents a specific type of left intellectual who abused power in the name of the struggle.

A second example concerns an international figure who is roundly condemned by the narrator/unnamed-writer in the same chapter: Ernesto Cardenal. The writer recounts a time he heard Cardenal speak at the University:

> Apareció disfrazado de Che Guevara y respondió, en el coloquio, a la demagogia de unos provocadores del auditorio con más demagogia todavía de la que ellos querían oír. Hizo y dijo todo lo que hacía falta para merecer la aprobación y el aplauso de los más recalcitrantes. (91)

There follows a list of the outrageous things the writer recalls Cardenal to have said. The description ends:

> Aún conservo viva la impresión de insinceridad e histrionismo que me dio. Desde entonces, evito conocer a los escritores que me gustan para que no me pase con ellos lo que con el poeta Cardenal, al que, cada vez que intento leer, del texto mismo se levanta, como un ácido que lo degrada, el recuerdo del hombre que lo escribió. (92)

The choice to mention Cardenal is not gratuitous. Were Cardenal not now the Minister of Culture in Sandinista Nicaragua, this memory would not come so easily to the writer or to Vargas Llosa's pen.

The above two examples of left intellectuals whose politics do not meet with the narrator/unnamed-writer's approval have as their counterpoint the writer's own politics. The plotting of the novel is circular (it opens and closes with images of *basurales* invading the city), and its circularity decries a lack of political progress by the left in the last two decades. The writer's judgment of the *militantes* of his own generation is harsh. Yet, the writer himself is seen in his life to have made the decisions that have preserved him from the errors of either political extreme — the right or the left. This fictional character made narrative voice is thus truly privileged because he has never 'forced' any answers to the difficult political question of what is to be done. In the progression of historical events, he has not lost his sense of direction or balance in the represented «horizonte sombrío» of Latin American politics: he has not fallen from grace as have both the 'real' and 'fictional' Mayta.

This implicit and writerly innocence is foregrounded in quite

another fashion in the latter sections of the novel. When asked by the 'real' Mayta why he made the 'fictional' Mayta a homosexual, the writer responds «¿acaso lo sé?» (336). While the narrator/unnamed-writer may not choose to understand his own motives, the author must. Vargas Llosa would have to have an answer to the question of why the writer responded «¿acaso lo sé». Whether to create an association with a major Peruvian political figure said to have been a homosexual or to critique a hypocrisy within liberation politics, this protestation of ignorance is a calculated move. The innocence of the writer as a character may be real; the innocence of the narrator and — here is the link with the writer who has a name — that of the author has to be feigned. Both narrator and author had the option to remove this line from the narrated history. Innocence or lack of knowledge is emblematic of the political project of this particular post-boom historical novel, but it is a claim to innocence not limited to Vargas Llosa alone. A counter-example of a leftist text can shed light on the problem of knowledge — historical and political — in recent years.

Piglia's *Respiración artificial* was written and published during the last Argentine dictatorship (1976-1983).[5] Set in 1976, the novel treats directly *la guerra sucia*, i.e., the disappearances and the torture, that characterized the Videla junta. The novel was not censored, but most likely it was not censored because it is such a literary construction that only a highly educated and practiced reader captures on first (or second or third) reading the referentiality of this text. Also, it is a text that assumes a leftist vision of the political situation: for example, when one character mentions that another has been taken to the hospital, «internada,» the reader is to recognize, as would a leftist, that this person has been «disappeared.» The novel is constructed of letters, diary fragments, conversations and embedded conversation: «...Estudio y pienso y hago gimnasia, me mandó a decir dijo el Senador que le había dicho Marcelo» (55), and it foregrounds its preoccupation with not being able to name the horror it details. At one point the narrator, Renzi, recounts another character's discussion of Wittgenstein:

> ...como le digo, dice Tardewski, un nuevo sistema filosófico destinado a influir sobre toda la filosofía moderna en lengua inglesa. *Sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar*, había escrito, última frase de su libro que se ha hecho famosa si medimos la fama con el criterio de la cantidad de veces en que una frase ha sido citada. (209)

This commentary is itself embedded in a discussion of Kafka's knowledge of modern horror: «Pero Kafka, sí. Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oir. Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia» (266). In spite of and because of the literary and philosophical allusions in the text, the complicated structure of the text and the numerous political codes, the novel reads quite clearly as a condemnation of the military and the paramilitary. The reader knows that Maggi, the narrator's uncle, is a leftist who has been disappeared by the security forces. The reader also knows that Piglia is telling this story to account for the history of recent years and to begin to examine what was the history of the left that it could have come to this decimation.

Piglia's purpose is to contemplate the double problematic of the writing and the making of history. The novel begins with the question «¿Hay una historia?» in reference not only to the tragedy of Maggi but the intelligibility of the recent history of Argentina. The second paragraph refers the reader to the «epígrafe de este relato,» a quote from T.S. Eliot: «We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience.» It is interesting that Piglia places in the text, buried actually in the drug-induced ravings of an aged Senator, an extremely traditional marxist explanation of historical change.

> ...soy el pájaro del mar que sobrevuela la tierra firme: abajo, lejos del aire límpido que desplazo con mis alas al volar, abajo, en las planicies heladas, *a la izquierda*, casi sobre las últimas estribaciones montañosas, lejos del mundo, de su tumulto, lejos de su lúgubre claridad, *hay grandes masas, grandes masas* que parecen petrificadas pero que *sin embargo* se deslizan, se mueven, a pesar del reflujo, avanzan, crujen al deslizarse, como los grandes témpanos de hielo. Evaluar la lentitud, *el ritmo de esa marcha* depende de la altura que haya alcanzado en su vuelo el pájaro marino, *cuanto más alta vuela el pájaro marino,* el albatros, y cuanto más se arriesga y se adentra en la tierra firme, *con mayor nitidez puede vislumbrar la incesante movilidad, el avance de esas masas.* Sus ritmos no pueden ser evaluados por ningún hombre aislado, por ningún particular. ¿De qué sirve exigirles mayor velocidad si su tiempo no es el nuestro? ¿De qué sirve la urgencia frente a la solidez inflexible de ese avance? (emphasis mine) (74-75)[6]

Did the Peronist left, out of pace with the advance of the masses, attempt to move too fast? In contradiction with the classic marxist precepts, to which this metaphor-laden passage refers, Piglia's novel presents a vision of history much closer to White's original formulation of the methodology of contemporary history-writing: «...every philosophy of history contains within it the elements of a proper history, just as every proper history contains within it the elements of a full-blown philosophy of history» (428). Piglia is presenting the diverse and contradictory textuality out of which we piece history, that is, a philosophy of history quite apart from the classic marxist definition of historical change. Tardewski reminds Renzi: «Nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar» (260). The associations the reader must make in order to piece together the literary clues of this *novela política/policial* demand of the reader the association and assessment of history and politics. They demand historical knowledge and in fact they demand new political theory — one less innocent than the ones under which the left operated in the sixties and seventies.

The motif of innocence is introduced in this novel, as in Vargas Llosa's, in the person of the narrator. Renzi asserts in the beginning of the text and the beginning of his search for the 'truth' of his uncle that he, Renzi, was very much the political innocent in 1976: «Por mi lado, ningún interés en la política» (21) and as a university student — «Yo era un tipo *disponible*: en eso consistía la sensación fascinante de vivir medio de la aventura» (43). Indeed, Maggi, Renzi's uncle, wrote to him: «necesito un testigo, un confidente tan *crédulo* como vos, tan familiar, alguien, en fin, que me escuche con atención y desde lejos» (28, emphasis mine). But this novel is too wise a political document to have been pieced together by the political innocent Renzi claims to have been. The narrative voice of this text has a much greater knowledge of politics and history than Renzi could have acquired in the years (in narrative time) since his uncle's disappearance: «*Narrator,* dice Maier, quiere decir: él que sabe» (146). The narrative voice merges with the authorial presence of Piglia, he who is knowledgeable enough to have constructed this complexly coded political novel.

Both Vargas Llosa and Piglia have chosen an old-hat metafictional device: the narrator is a writer writing about writing history. This metafictional device becomes in turn a metahistorical device emphasizing the narrativity of history and history-writing. But *why* have these two diverse writers, in terms of style and politics, chosen at this

moment in history to employ such devices? Intentionality aside, their choice produces yet another narrative device and *genre*: autobiography. One of the common definitions of autobiography is that author, narrator and protagonist are all one and the same person.[7] In these two texts, the knowledge of these texts — the mind who could have organized this textuality — exceeds the narrators', and therefore erases the already tenuous division between narrator and author. The fictionality of these texts does not disappear — they do not become autobiography — but introduced into the texts is the authors' political authority alongside the narrator's and the characters': Piglia accompanies Renzi just as Vargas Llosa accompanies the unnamed-writer. Ultimately Vargas Llosa and Piglia subtly recur to the authority of their own personal histories — their political and historical knowledge — for the authority to narrate history.

McLennan's assertion, cited above, that metahistorical notions of the textuality of history create a kind of dispersion of referentiality is not without basis (though he is perhaps too harsh on his fellow historians). Clearly Vargas Llosa and Piglia have staved off a dispersion of historical events into fictionality through authorial and autobiographical presence in their texts. Ultimately their own autobiographies produce in the texts a metahistorical contemplation of recent events. Both authors have had to confront the failures, in continental terms, of the Latin American left against the State terror and dictatorships of the seventies — though Piglia has a better memory of the left's successes — and now in the eighties both recognize that the theories of history circulating among the left in the sixties and seventies were inadequate to account for the complexities of social and historical change. Historical events themselves problematized theory, at the cost of many lives. Like White's concern with «the problem of historical knowledge», the question of the narrativity of history in literature now can be seen to be part of a revised vision and an emergent theorization of society itself. These two very opposite novels present a critique of the left — one critique antagonistic and one sympathetic — but as the writing of recent history these texts are themselves the register of new historical knowledge. It is to be hoped this new problematic of history will be adequate to the events we will have to face in this, the next, historical conjuncture.

NOTES

1. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1973) 1.
2. *Literature and History*, 10:2 (1984).
3. All citations in the text are from the first edition of Seix Barral: Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1984).
4. For information on the Sendero Luminoso and recent Peruvian history, see the Latin American Bureau's Special Brief *Perú: Paths to Poverty* (London, 1985). The comments of the narrator/writer also evoke Vargas Llosa's participation in the Belaúnde-appointed commission to study the deaths of eight journalists in Uchuraccay in 1983. Vargas Llosa's own narration of the commission's investigation appeared in both *Vuelta* in Mexico and *The New York Times Sunday Magazine* later in that same year.
5. All citations in the text are from the first edition of Pomaire: Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires: Editorial Pomaire, 1980).
6. Though 'coded' at this point in the text, this passage is later more fuly integrated into the narrative when one of the characters, a historical seer, is associated with *un pájaro marino*. She reads the future of her own murder; here the author reads the recent past with a kind of desperate optimism.
7. For this insight on autobiography, I am indebted to Felicity Nussbaum.

SELECTED BIBLIOGRAPHY ON THE HISTORICAL NOVEL AND RELATED TOPICS

Daniel Balderston

Alexander, J.H. and David Hewitt, eds. *Scott and His Influence: Papers of the Aberdeen Scott Conference,* 1982. Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, 1983.

Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*. Buenos Aires: Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires, 1942. Rpt. ed. Madrid: Gredos, 1984.

Anderson Imbert, Enrique. «Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX.» *Estudios sobre escritores de América.* Buenos Aires: Editorial Raigal, 1954. 26-46.

_____. «El telar de una novela histórica: *Enriquillo*, de Galván.» *Estudios sobre escritores de América.* Buenos Aires: Editorial Raigal, 1954. 108-124.

Antonucci, Fausta. «Il ritratto letterario e il suo referente storico: Juan Manuel de Rosas nel romanzo argentino.» *Studi Ispanici* 2 (1982): 169-190.

Arenas, Mario Castro. «Lope de Aguirre o el punto de vista del soldado.» *Homenaje a Luis Alberto Sánchez.* Ed. Robert G. Mead. Madrid: Insula, 1983. 143-162.

Balzac, Honoré de. «Du roman historique et de *Fragoletta.*» *L'Oeuvre de Balzac*, 14. Ed. Albert Beguin. Paris: Le Club Francais de l'Art, 1952.

Barros Arana, Diego. «*Durante la Reconquista*, novela histórica por

don Alberto Blest Gana.» *Anales de la Universidad de Chile* 97 (1897): 5-10.

Barthes, Roland. «Le Discours de l'histoire.» *Social Science Information* 6.4 (1967): 65-75.

Bellini, Giuseppe. *Il mondo alucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittadura.* Milan: Cisalpino-Goliardica, 1976.

Borinsky, Alicia. «Re-escribir y escribir, Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando.» *Revista Iberoamericana* 41 (1975): 605-616.

Brown, David. *Walter Scott and the Historical Imagination.* London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

Brumm, Ursula. «Thoughts on History and the Novel.» *Comparative Literature* 6 (1969): 317-330.

Brushwood, John. *Genteel Barbarism: Experiments in Analysis of Nineteenth-Century Spanish-American Novels.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

Buendía, Felicidad, ed. and intro. *Antología de la novela histórica española 1830-1844.* Madrid: Aguilar, 1963.

Butterfield, Sir Herbert. *The Historical Novel: An Essay.* Cambridge: Cambridge University Press, 1924.

Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica.* 3rd ed. Madrid: Editorial Gredos, 1975. 2 vols.

Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos.* Madrid: Siglo XXI, 1981.

Castro Leal, Antonio, ed. and intro. *La novela de la revolución mexicana.* Mexico City: Aguilar, 1966. 2 vols.

Chaves, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Portugués.* Lisbon: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

Chaves-Abad, María José. «Ficción e historia en *El acoso*: un estudio de la intertextualidad.» *Revista de Estudios Hispanicos (Puerto Rico)* 10 (1983): 91-104.

Churchman, Philip H. and E. Allison Peers. «A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain.» *Revue Hispanique* 55 (1922): 227-310.

Ciplijauskaité, Biruté. *Los noventayochistas y la historia.* Potomac, Maryland: Studia Humanitatis and Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.

Collingwood, R.G. *The Idea of History.* New York: Oxford University Press, 1956.

de Certeau, Michel. *L'Ecriture de l'histoire.* Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Heterologies: Discourse on the Other.* Trans. Brian Masumi. Theory and History of Literature, 17. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Dorfman, Ariel. *Hacia la liberación del lector latinoamericano.* Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

_____. *Imaginación y violencia en América Latina.* Barcelona: Anagrama, 1972.

Fernández Moreno, César, ed. *América Latina en su literatura.* Mexico City: Siglo XXI, 1982.

Ferreras, Juan Ignacio. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica.* Estudios sobre la novela española, 2. Madrid: Taurus, 1976.

Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971.

Gálvez, Manuel. *Entre la novela y la historia.* Buenos Aires: Hachette, 1962.

_____. *El novelista y las novelas.* Buenos Aires, Emecé, 1959.

Gardner, Patrick, ed. *Theories of History.* Glencoe: The Free Press, 1959.

Gearhart, Suzanne. *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment.* Princeton: Princeton University Press, 1984.

Gogorza Fletcher, Madeleine de. *The Spanish Historical Novel 1870-1970: A Study of Ten Spanish Novelists and Their Treatment of the «Episodio Nacional».* London: Támesis, 1974.

Goic, Cedomil et al. *La novela hispanoamericana, descubrimiento e invención de América.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.

Gómez de la Serna, Gaspar. *España en sus episodios nacionales.* Madrid: Ediciones del Movimiento, 1954.

González Echavarría, Roberto. «Cien años de soledad: The Novel as Myth and Archive.» *MLN* 99.2 (1984): 358-380.

_____. *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana.* Madrid: José Porrúa Turranzas, 1983.

_____. *The Voice of the Masters.* Austin: University of Texas Press, 1985.

_____, ed. *Historia y ficción en la narrativa latinoamericana: Coloquio de Yale.* Caracas: Monte Avila, 1984.

Green, Peter. «Aspects of the Historical Novel.» *Royal Society of Lit-*

erature of the United Kingdom: Essays by Divers Hands 31 (1962): 35-60.

Grossmann, Rudolf. *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur.* Munich: Max Hueber Verlag, 1969.

Grözinger, Wolfgang. «Geschichtsbewusstsein und Geschichtsroman.» *Frankfurter Hefte* 17 (1962): 840-46.

Haggis, D.R. «Scott, Balzac, and the Historical Novel as Social and Political Analysis: *Waverley* and *Les Chouans.*» *Modern Language Review* 68 (1973): 51-68.

Henderson, Harry B., III. *Versions of the Past: The Historical Imagination in American Fiction.* New York: Oxford University Press, 1974.

Henríquez Ureña, Pedro. «Enriquillo.» *Obra crítica.* Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1960. 670-673.

Heredia, José María. «Ensayo sobre la novela.» *La Miscelánea* 3-5 (1832). Reprinted in José María Chacón y Calvo. «Heredia y su *Ensayo sobre la novela.*» *Memoria del Cuarto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.* Havana, 1949. 177-198.

Hernández Sánchez-Barba, Mario. *Historia y literatura en Hispanoamérica (1492-1820).* Pensamiento literario español, 6. Madrid: Fundación Juan March, 1978.

History and Theory: Studies in the Philosophy of History. Wesleyan University Press, 1960-.

Hughes, Peter. «Narrative, Scene, and the Fictions of History.» *Contemporary Approaches to Narrative.* Ed. Anthony Mortimer. Tubingen: Gunter Narr, 1984. 73-87.

Huizinga, Johan. *El concepto de la historia y otros ensayos.* Trans. Wenceslao Roces. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. 81-100.

_____. «Möglichkeit der Illusion im historischen Roman.» *Nachahmung und Illusion.* Ed. H.R. Jauss. Munich: Eidos Verlag, 1964.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

_____. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán and Edith Negrín. *Ficción e história: La narrativa de José Emilio Pacheco.* Mexico City: El Colegio de México, 1979.

Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

Larsen, Neil, ed. *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin America.* Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983.

Lascelles, Mary. *The Story-Teller Retrieves the Past: Historical Fiction and Fictitious History in the Art of Scott, Stevenson, Kipling and Some Others.* London: Oxford University Press, 1980.

Leal, Luis. «Jicoténcal, primera novela histórica en castellano.» *Revista Iberoamericana* 25.49 (1960): 9-31.

Levine, George. *The Boundaries of Fiction: Carlyle, Macaulay, Newman.* Princeton: Princeton University Press, 1968.

_____. *The Realistic Imagination: English Ficton from Frankenstein to Lady Chatterley.* Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Literature and History: A New Journal for the Humanities. London: Thames Polytechnic, 1975-.

Llorens, Vicente. «La novela histórica.» *El romanticismo español.* Madrid: Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1979. 295-324.

Longhurst, Carlos. *Las novelas históricas de Pío Baroja.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

López de Abiada, José Manuel and Julio Peñate, eds. *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana.* Bellinzona, Switzerland: Edizioni Casagrade, 1982.

Lukács, Gyorgy. *The Historical Novel.* Trans. Hannah and Stanley Mitchell. Introduction by Fredric Jameson. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. Also *La novela histórica.* Mexico City: Ediciones Era. 1977.

_____. *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature.* Trans. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971.

Lukacs, John A. *Historical Consciousness, or The Remembered Past.* New York: Harper and Row, 1968.

Maigron, Louis. *Le roman historique à l'époque romantique: Essai*

sur l'influence de Walter Scott. Paris: Hachette, 1898.

Manzoni, Alessandro. *On the Historical Novel*. Intro and trans. Sandra Berman. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

Martin, Gerald. «*Yo el Supremo*: The Dictator and His Script.» *Contemporary Latin American Fiction: Seven Essays*. Ed. Salvador Bacarisse. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1980.

Matthews, Brander. *The Historical Novel and Other Essays*. New York: Scribner's, 1901.

McGrady, Donald. *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Bogotá: Editorial Kelly, 1962.

Mehlman, Jeffrey. *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1934. Various rpt. eds.

_____. «Novelas históricas en México.» *El libro y el pueblo* 13.3 (1935): 113-124.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. «La historia considerada como obra artística.» *Obras completas*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942. 7:3-45.

Meyer-Minnemann, Klaus. *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1979.

Meyerhoff, Hans. *The Philosophy of History in Our Time*. Garden City: Doubleday, 1959.

Montero, Janina. «Historia y novela en Hispanoamérica.» *Hispanic Review* 47 (1979): 506-519.

Montesinos, José F. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1955.

Morello Frosch, Marta. «Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.» *Discurso Literario* 1.2 (1984): 243-255.

Moreno Fraginals, Manuel. *La historia como arma*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

Moseley, William W. «Origins of the Historical Novel in Chile.» *Hispania* 41.3 (1958): 274-277.

Nélod, Gilles. *Panorama du roman historique*. Paris: SODI, 1969.

Nyssen, Elke. *Geschichtsbewusstsein und Emigration. Der historische Roman der deutschen Antifaschisten 1933-1945*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1974.

Peers, E. Allison. «Studies in the Influence of Sir Walter Scott in Spain.» *Revue Hispanique* 68 (1926): 1-160.

Pérus, Francoise. *Historia y crítica literaria: El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica.* Havana: Casa de las Américas, 1982.

Portal, Marta. *Proceso narrativo de la revolución mexicana.* Madrid: Cultura Hispánica, 1977.

Pupo-Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.* Madrid: Gredos, 1982.

Rama, Angel. *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

_____. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Rama, Carlos. *La historia y la novela.* Montevideo: Impresora LIGU, 1947. Rpt. in *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos.* Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.

Rance, Nicholas. *The Historical Novel and Populist Politics in Nineteenth Century England.* London: Vision Press, 1975.

Read, John Lloyd. *The Mexican Historical Novel, 1826-1910.* New York: Instituto de las Españas, 1939.

Regalado García, Antonio. *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912.* Madrid: Insula, 1966.

Reyes, Alfonso. *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria. Obras completas,* vol. 15. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Ribeiro, José. *O Romance Histórico na Literatura Brasileira.* São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976.

Richards, Henry J. «Nelson Estupiñán Bass and the Historico-Political Novel: From Theory to Praxis.» *Afro-Hispanic Review* 2.1 (1983): 5-12.

Rodó, José Enrique. «Arte e historia: A propósito de 'La loca de la guardia,' de don Vicente Fidel López.» *Obras completas.* Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1957. 839-846.

Rodríguez Coronel, Rogelio. ed. *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana.* Havana: Casa de las Américas, 1975.

Rutherford, John David. «Novels as Historical Sources.» *Mexican Society at the Time of the Revolution.* Oxford: Clarendon Press, 1971.

Sábato, Hilda and Beatriz Sarlo. «Historia y ficción.» *Punto de vista* 7.22 (1984).

Saintsbury, George. *The Historical Novel.* London: Dent, 1895.

Sánchez, Luis Alberto. «La novela histórica.» *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Madrid: Gredos, 1953. 343-391.

Sanders, Andrew. *The Victorian Historical Novel, 1840-1880.* London: Macmillan, 1979.

Santana, Francisco. *La biografia novelada en Chile.* Santiago: Ediciones Flor Nacional, 1953.

Schalk, Fritz. «Ueber Historie und Roman im 19. Jahrhundert in Frankreich.» *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts.* Eds. Wolfgang Iser and Fritz Schalk. Frankfurt: Klostermann, 1970.

Schrader, Ludwig, ed. *Augusto Roa Bastos: Actas del Coloquio Franco-Alemán.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984.

Seijas, Pedro Luis. *La gran narrativa latinoamericana.* Caracas: Instituto Universitario Pedagógico, 1976.

Shaw, Harry E. *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors.* Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Sheppard, Alfred Tresidder. *The Art and Practice of Historical Fiction.* London: H. Toulmin, 1930.

Simmons, James C. *The Novelist as Historian.* Mouton: The Hague, 1973.

_____. «The Novelist as Historian: An Unexplored Tract of Victorian Historiography.» *Victorian Studies* 14 (1971): 293-305.

Soto-Ruiz, Luis. «El tema del pirata en la novela histórica hispanoamericana.» Diss., University of Michigan, 1958.

Spiegel, A. *Fiction and the Camera Eye.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.

Stein, Richard L. «Historical Fiction and the Implied Reader: Scott and Iser.» *Novel* 14 (1981): 213-31.

Stern, Fritz, ed. *The Varieties of History: From Voltaire to the Present.* New York: Meridian, 1972.

Strout, Sewall Cushing, Jr. *The Veracious Imagination: Essays in American History, Literature and Biography.* Middletown: Wesleyan University Press, 1981.

Suárez-Murias, Margarita C. *La novela romántica en Hispanoamérica.* New York: Hispanic Institute, 1963.

Taylor, William Arthur. *Historical Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 1957.

Tucker, Peggy Lynn. *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and «Tirano Banderas».* Valencia: Albatros Hispanófila, 1980.

Turner, Joseph W. «The Kinds of Historical Fiction.» *Genre* 12 (1979): 333-55.

Veyne, Paul. *Writing History: Essay on Epistemology*. Middletown: Wesleyan University Press, 1984.

Waswo, Richard. «Story as Historiography in the Waverley Novels.» *English Literary History* 47 (1980): 304-330.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

_____. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Zamudio Zamora, José. «La independencia en la novela histórica chilena.» *Anales de la Universidad de Chile* 119 (1960).

_____. *La novela histórica en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Flor Nacional, 1949. Rpt. ed. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1973.

_____. «Novela histórica y romanticismo en Chile.» *Atenea* 139. 389 (1960): 255-259.

Zellers, Guillermo. *La novela histórica en España, 1828-1850*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

historicalnoveli00bald

historicalnoveli00bald

historicalnoveli00bald

Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Andrés Bello, Manuel Cofiñ
Blest Gana, Manuel Cofiño López, Cirilo Villaverde, José Martí, Machado de Assis,
Lugones, Augusto Roa Bastos, Angel Rama, Enrique Molina, Eliécer Cárdenas, Mar
Llosa, Euclides da Cunha, Manuel Puig, Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Carlos
Martínez, Enrique Larreta, José Mármol, Manuel Gálvez, José Luis González, Eu
Juan Bautista Alberdi, Andrés Bello, Jesús Galván, Alberto Blest Gana, Machado